

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

Музыка

1 • 2017

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –
ГИТИС

*Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и
охране культурного наследия.*

*Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.*

Главный редактор
К. Л. Мелик-Пашаева

Редакционная коллегия

**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, С. М. Бархин, Д. А. Бертман,
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов, Р. Г. Косачева, М. Г. Литаврина,
В. Ю. Силюнас, В. М. Турчин (отв. секретарь), Е. Г. Хайченко,
Н. А. Шалимова, А. Л. Ястребов**

Перевод на английский

Ю. М. Авакова

На обложке:

эскиз к пьесе К. Гамсуна «У врат царства» А. Головина,
реж. Вс. Мейерхольд, 1908 г. Петербург, Александринский театр.

На четвертой сторонке обложки:

эскиз к пьесе Лермонтова «Маскарад» А. Головина, картина VI
«У Звездича», реж. Вс. Мейерхольд, 1917 г. Петроград, Александринский театр.

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Искусство», «Культура», «Эстетика»,
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский институт
театрального искусства –
ГИТИС, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

Г.А. Заславский РЕМАРКИ В ПЬЕСАХ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ. ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	9
М. М. Гудков ШЕКСПИР В ПРАКТИКЕ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «ГРУП»	19
Г.М. Таки КНУТ ГАМСУН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ИЛИ В ПОИСКАХ НОВОГО РЕАЛИЗМА	36
А.А. Шестопалова СЭМЮЭЛЬ БЕККЕТ: РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД ХУДОЖНИКА МОЛЧАНИЯ	57
И.К. Атабиев ТАНЕЦ ЧЕРКЕССКИХ АРИСТОКРАТОВ «КАФА» — РЕЛИКТ АДЫГСКОЙ КУЛЬТУРЫ	78
М.А. Хамидова РУССКАЯ КУЛЬТУРА У ИСТОКОВ СТАНОВЛЕНИЯ В ТУРКЕСТАНСКОМ КРАЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ЕВРОПЕЙСКОГО ОБРАЗЦА	88
П.В. Зверева БАЛЕТ ДЛЯ ДЕТЕЙ — НОВЫЙ СОВЕТСКИЙ ЖАНР	96
Квон Джунгтак ПОЭТИКА И ПОЭЗИЯ БИОМЕХАНИКИ	108

ЖИВОПИСЬ

А.Е. Завьялова

БАЛЕТ ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» В ГРАФИКЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА	135
---	-----

КИНО

М.Ф. Казючич

КРИТИКА ЦЕННОСТНЫХ ОСНОВАНИЙ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭКРАННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ США 2000-х гг.	145
---	-----

Н.С. Скороход

ОТ «БЕЛОЙ ГВАРДИИ» К «ДНЯМ ТУРБИНЫХ»: АВТОРСКАЯ РЕДУКЦИЯ РОМАНА ПРИ ИНСЦЕНИРОВАНИИ	158
--	-----

Д. А. Харькова

РОЛЬ КОСТЮМА В РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ РЕЖИССЕРА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ А.А.ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЕВ»)	175
---	-----

VARIA

О.Г. Тарасова

О ДРУГЕ Е.П. ВАЛУКИНЕ	187
-----------------------------	-----

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

G. Zaslavsky AUTHOR'S COMMENTS IN NIKOLAY KOLYADA'S PLAYS. THE FUNCTIONAL AND THE ARTISTIC	9
M. Gudkov SHAKESPEARE IN THE AMERICAN GROUP THEATRE	19
G. Taki KNUT HAMSUN IN THE STAGINGS OF THE MOSCOW ART THEATRE OR IN SEARCH OF THE NEW REALISM	36
A. Shestopalova SAMUEL BECKETT: A SILENT ARTIST'S DIRECTING METHOD	57
I. Atabiev THE DANCE OF CIRCASSIAN NOBLES «KAFA» AS A RELICT OF ADYGHE CULTURE	78
M. Khamidova RUSSIAN CULTURE AND THE EMERGENCE OF A PROFESSIONAL THEATRE OF EUROPEAN ORIGIN IN TURKESTAN	88
P. Zvereva BALLET FOR YOUNG AUDIENCES AS A NEW SOVIET GENRE	96

Kwong Jungtaek POETRY AND POETICS OF BIOMECHANICS	108
---	-----

FINE ARTS

A. Zavyalova PETR TCHAIKOVSKY «SWAN LAKE»BALLET IN DRAWINGS BY ALEXANDRE BENOIS I	135
--	-----

CINEMA

M. Kazuychits CRITICISM OF THE AXIOLOGICAL FOUNDATIONS OF MODERN CULTURE IN THE USA DOCUMENTARY CINEMA OF THE 2000's	145
--	-----

N. Skorokhod FROM M. BULGAKOV'S «THE WHITE GUARD» TO «THE DAYS OF THE TURBINS»: THE PROBLEM OF LITERARY ADAPTATIONS FOR THE STAGE	158
---	-----

D. Kharkova THE ROLE OF COSTUME DESIGN IN FILMAN A. TARKOVSKY FILM "ANDREY RUBLEV"	175
---	-----

VARIA

O.Tarasova ABOUT A FRIEND, EVGENY VALUKIN	187
---	-----

■ *meamp*

Г.А. Заславский

*Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

РЕМАРКИ В ПЬЕСАХ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ. ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Аннотация:

Н.В. Коляда (1957 г.р.) – известный российский драматург и деятель театра. Им написано более 90 пьес, многие из которых переведены на разные языки и ставятся на сценах в России и за ее пределами. Н.В. Коляда – создатель театра в Екатеринбурге, чьи постановки в течение многих лет неизменно привлекают внимание зрителей.

Авторские ремарки в текстах его пьес имеют особое значение. В них автор скрупулезно, в деталях отмечает реалии быта, перемещение актеров-персонажей в сценическом пространстве, уточняет как время действия, так и порой желаемый хронометраж сцены. Тексты ремарок позволяют ощутить желание автора воплотить на сцене реальность, бытийность и событийность происходящего.

Вместе с тем ремарки отмечены особым качеством художественности, поэтичности, осмыслением контекста. Поэтичность текста ремарки сопутствует точности фактического описания реальности мизансцены. Зачастую поэтичность текста ремарки отмечена многозначностью смыслов и изысканностью художественных метафор.

Ключевые слова: Н. Коляда, ремарка, функциональность ремарки, художественность ремарки.

G.Zaslavsky

*Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Moscow, Russia*

AUTHOR'S COMMENTS IN NIKOLAY KOLYADA'S PLAYS. THE FUNCTIONAL AND THE ARTISTIC

Abstract:

N.V. Kolyada (born in 1957) is a prominent Russian playwright and theatre worker. He is the author of more than 90 plays, many of which have been translated into various languages and have been frequently staged both in Russia and abroad. Nikolay Kolyada has founded a theatre company in Ekaterinburg whereas his stagings infallibly attract public attention.

Author's comments in the margins of his plays are of paramount importance. A single glance at them shows how meticulously the author describes real facts of life, stage movements of actors and their characters, specifies time settings and occasionally the running time of a particular scene. The exact wording of these comments helps to understand the author's wish to objectify a certain reality on stage, both on existential and event-related levels.

However, these comments have a certain sense of artistry in them, possess infinite poetical qualities and allow for vast contextual interpretations. Poetic sentiment that pervades the comments corresponds to the precision of stage setting depiction and suggests multiple meanings while boasting metaphorical exquisiteness.

Key words: N. Kolyada, playwright's comments, comment's functionality, comment's literary properties.

Вероятно, я не первый, кто, взявшись за тему, связанную с ремарками, первым делом обращается к словарю, чтобы не лишний раз узнать, что, как записано в Толковом словаре русского языка под редакцией С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, ремарка — это «1. Отметка, примечание (устар.). Ремарки на полях книги. 2. В пьесе: пояснение автора к тексту, касающееся обстановки, поведения действующих лиц, их внешнего вида». В Литературной энциклопедии объяснение, по понятным причинам, дается более пространное, да и автор — в мире театра человек известный и авторитетный, это Г.Н. Бояджиев: «РЕМАРКА [французское *remarque* — “замечание”, “примечание”] — драматургический термин. Главное содержание Р. — указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей. Как общее правило, Р. выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения. <...> Излишнее увлечение Р. драматургов, рассчитывающих создать произведение не только для сцены, но и для чтения (иногда даже в первую очередь для чтения — *Lesedrama*), приводит к гипертрофии Р., которая, теряя свою непосредственно утилитарную роль, превращается в особую повествовательную часть драматургического произведения. <...> Авторские белле-

тризированные Р. редко оказываются полезными для постановщика, и обычно он их просто игнорирует. Пьесы же, предназначенные только для чтения, от беллетристических Р., конечно, могут и выигрывать».

Держа в уме эти не потускневшие от времени определения, не утратившие смысла, обратимся теперь к нескольким пьесам Николая Коляды, одного из самых известных среди ныне живущих в России драматургов, кроме того — и одного из самых продуктивных, человека, который, помимо собственных пьес, прославился в последние годы еще и созданием целой драматургической школы, — в течение уже 18 лет (с 1994 г.) Коляда ведет курс «Драматургия» в Екатеринбургском государственном театральном институте. Среди его учеников чаще других называют Олега Богаева, Василия Сигарева, Анну Богачёву. На официальном сайте драматурга из творческой биографии можно узнать, что его «первая пьеса “Играем в фанты” написана в 1986 году. С тех пор написано 70 пьес, 40 из которых поставлены в разное время в театрах России, стран СНГ и в дальнем зарубежье».

С «Игры в фанты» и начнем, хотя от пьесы к пьесе видно, что отношение драматурга к ремарке развивается, развивается не поступательно, вероятно, многое зависит и банально — от настроения автора. Я не стал бы настаивать на каком-то развитии ремарки в пьесах Коляды от пьесы к пьесе, движении от функционального к художественному. Начало пьесы. «Занавес еще не открылся, а смех начался. Смех жуткий, животный, непонятно, чем заражающий. Смеется один человек. Открылся занавес. Обычная двухкомнатная квартира, кухня, прихожая. На лестничной площадке — четыре двери. За небольшим журнальным столиком в гостиной сидят Кирилл, Настя, Артем, Никита. Артем размахивает мешочком. Это — зарубежный сувенир, он-то и смеялся. В комнате полумрак, стоит настоящая елка, на ней слегка мигают лампочки. Кое-где на мебели мишура, серпантин. Чувствуется, что хозяева квартиры к Новому году приводили в порядок жилище. Мешочек замолкает, и мы ясно слышим молодые, добрые, веселые голоса. Ребята смеются. Но смех у них не механический, а настоящий, добрый, искренний. Это — важно. Итак...».

После «итак» — двоеточие и первая реплика Кирилла. Слов явно больше, чем необходимо постановщику. Эпитетов —

больше, чем потребуется театру, о чем драматург, вышедший из актеров, прекрасно знает. Известно Коляде и то, что режиссеры легко, а часто и с удовольствием вовсе пренебрегают рекомендациями автора. К чему же столько слов? Оставим вопрос — для последующего ответа. Обозначим вопрос — как важный для понимания и положения ремарки, ее месте у Коляды, так, возможно, — и для понимания природы творчества драматурга, хотя такой общий вопрос и выходит за границы этой статьи.

Одна из следующих, ранних пьес — «Сказка о мертвой царевне». Первая ремарка: «Строем идут солдаты. Поют песню. Хриплыми, злыми голосами поют. Сначала только грохот сапог по асфальту слышен. Ближе, ближе... Песня громче, громче... Во всю глотку орут, бедные... И вдруг — оркестр! Медь, барабаны... Чистые, радостные, неземные звуки “Прощания славянки”... Комнатуха в ветеринарной больнице. На стенах несколько оборванных, засиженных мухами плакатов. На них нарисованы коровы, собаки, кошки, лошади. Даже слон один затесался на плакат серого цвета. И стрелочки: у кого где что находится и как кого надо резать. Поперек комнаты, деля ее на две части, стоит черный шкаф. За ним в углу живет собака Ланка и ее четыре щенка. Ланка — огромная, как теленок, собака — московская сторожевая. Лежит там, вздыхает, будто человек, ворочается, дышит. В другой “комнате” — диван. У дивана — стол. На него газета постелена. На гвозде — фуфайки и халаты. Одна дверь, которая ведет в ветлечебницу — зеленого цвета. Другая, в углу комнаты, черный ход на улицу — выкрашена черной краской. Потолок в комнате грязный, паутиненный, потрескавшийся. Возле дивана на табурете стоит настольная лампа. Она и освещает жилище Риммы. Еще стоит стул, два табурета и... Все. Больше ничего нет. Десять часов вечера. На диване сидит НИНА. Рядом с ее ногами на полу — шикарный чемодан коричневого цвета. Нина — женщина около тридцати лет, чересчур нарисованная, чересчур яркая. Сидит на диване, брезгливо осматривается, то нервно поправляя прическу, то копясь в чемодане. РИММА — в белом халате, в шапочке на голове, в синих тренировочных брюках с белой полосой сбоку, в кроссовках. Сидит на стуле, опустив красные руки вниз, рассматривает Нину. Говорит радостно». Двоеточие, первая реплика. Ремарка разрастается, обрстая подробностями.

В «Мы едем, едем, едем...» первой реплике предшествует целая страница мелким кеглем набранного текста, целая история, рассказ о провинциальной жизни. «Первый этаж, двухкомнатная квартира в “Городке Чекистов”. “Городок Чекистов” — это там, где квартиры ещё до войны были построены и, естественно, построены были они для чекистов, которых тогда много было и надо было их куда-то селить. “Городок Чекистов” — это дома в самом центре, это высокие потолки, широкие окна и двери, простор, воздух. Но вот только кухонь в этих квартирах нету. Нету потому, что в тридцатые годы, тогда, давно, пролетариат (ну, так мыслилось, блазнилось, мнилось) не должен был бы дома питаться, а должен был бы строем организованно ходить в пролетарские же столовые. А сверху “Городок Чекистов” — выглядит как “Серп и Молот”. Правда, это пока не проверено, не уточнено, а существует на уровне ОБС (Одна Баба Сказала). Не проверено потому, что до сих пор по бумагам “Городок Чекистов” военный (или какой-то там) секретный объект, и потому ни один самолет или вертолет над “Городком” не летал и его не фотографировал. Кто его знает, может, и правда — “Серп и Молот”. А вот самих чекистов “с холодными руками и чистым умом” (или как там это говорилось?) в домах этих почти не осталось. Кто где. Разлетелись, разбежались, разъехались, поумирили. А квартиры эти (поскольку в центре они, как сказано) престижными стали, дорогими, и заселились в них другие “чекисты”. То есть наши с вами, так сказать, современники и соотечественники. Им ничего, что кухни нету, они и в ванную прекрасненько плитку поставят и — вари борщи и каши, наяривай. Вот в этой двухкомнатной квартире так: электроплита стоит возле ванны. Рядом полочка с кастрюльками, ложками, чашками, банками. Над плитой висят женские нейлоновые колготки, под завязку луком забитые. Будто полчеловека на стенке висит. Лук пророс, торчит туда-сюда зелеными отростками. В прихожей — двойные двери: деревянная дверь внутрь открывается, а железная — наружу. Ещё в прихожей дверь в туалет. Справа и слева от прихожей по комнате. Комнаты совершенно одинаковые по размерам, квадратные. В каждой комнате по окну, по люстре, по ковру. Правая комната одновременно и гостиная, и столовая: тут холодильник, телевизор, кресла, лампа тайваньская на ножке (вообще, кстати, насчёт Тайваня: “жёлтой сборки” в

квартире всего разного навалом). А в левой комнате спальня: широченная с резными спинками (Китай) кровать, рядом тумбочка, магнитофон, лампа. В углу над кроватью большая клетка: в ней кто-то есть. В квартире всё путём, как говорится: богато и красиво. Видно, что въехали сюда недавно: и побелка чересчур свежая, и краска блестит, а решётки на окнах не окрашены, ржавые прутья, да ещё и коробки разные по квартире то там, то сям стоят нераспакованные. Ну, а главное в квартире — зеркала: они везде, везде! Штук пятьдесят, наверно. Может, бзик у хозяев на зеркалах? По всем стенам зеркала, а в спальне — даже над кроватью, на потолке. Ещё в спальне стоит ёлка искусственная (Корея), на ней лампочки блестят. В коридоре на тумбочке телефон, рядом с телефоном маленький транзисторный приёмничек стоит, музыка из него играет. Утро. За окном идет снег — негустой, пушинками, как и положено перед Новым годом. В коридоре друг против друга стоят НИНА и МИША. Нина в зелёном махровом халате (Вьетнам), руку одну Нина держит в кармане. А Миша в полупальто стареньком, синего цвета; у Миши в руках бумажки, он на них очками пялится. Миша маленький-маленький ростом. Его на табуретку поставь — он как раз с Нину будет».

Чтобы не утомлять читателя, попрошу поверить на слово — в одной из поздних, еще более близких к нашему времени, пьесе «Птица Феникс» первая ремарка — еще многословнее, обстоятельнее, занимает полторы страницы такого же мелкого, убористого и избыливающего подробностями авторского текста. Ограничусь литературной, а очевидно не сценической, лишенной функциональной ценности ремаркой из этой пьесы: «Тишина, только легкий ветерок запутался в паутине высокой телеантенны», — эти тишина, и легкий ветерок подобны «серебряным нитям», которые протягиваются в уплотняющемся воздухе в другой пьесе, в «Рогатке».

Отправляясь в путь — имея в виду, что каждая пьеса — некий путь, отправляя своих героев в этот путь-дорогу, Коляда меняет угол зрения всякий раз, то переворачивая бинокль и поднимаясь почти на высоту птичьего полета, что, конечно, в пьесе и на сцене никак показано быть не может, но — теоретически — может быть учтено актерами и режиссером в разговорах о пьесе, о характерах, месте действия и т.п., то вдруг автор перенастраи-

вает оптику и начинает — точно в микроскоп — рассматривать самые мелкие подробности, которые, как и панораму с горизонтом, публика снова не увидит. И то, и другое — оказывается вне поля зрения зрителей, подобно звуковым колебаниям, недоступным человеческому слуху — что-то слишком высоко, что-то — так низко, что снова — вне человеческих возможностей.

Еще пример — начало «Персидской сирени» — где как раз бросаются в глаза мелочи, которых зрители не увидят: «Почтовое отделение. Моё. Номер двадцать шесть. Маленькая комнатка. В одной из стен дверь на замке, а рядом — окно выдачи почты, которое тоже на замке, и табличка: “Перерыв с один до два”. На двери другое объявление: “Если кто-то не заплатит за а/я, у того а/я будет отрезан, выварен сварочным агрегатом!!! А больше просить платить за а/я не будем!! Отдел доставки в а/я!!!” Ниже на двери кто-то слово матерное написал углём или губной помадой, а рядом рожу с языком не нарисовали — выцарапали гвоздиком, теперь будет — пока не закрасят. Между дверью и окном доставки стоит стол двухтумбовый, старый, на котором два цветка в горшках — герань и алоэ. В горшки сигареты тушили, торчат окурки — много. Ну, Расея, одним словом, у нас это дело-то происходит, не где-то там. Ещё на столе чернильница, рядом — ручка, толстой веревкой привязанная. Ручка с пером, стародавняя. Под столом урна с бумагами. Над столом застеклённые образцы продающихся конвертов, открыток, художественных бланков для телеграмм, и у всего свой номер странный: “РД-78”, “Ж-52”, “ИК-94”, “ЫМ-24”. Остальные три стены комнаты — в ящиках, из которых торчат газеты и журналы. Металлические ящики от потолка и до пола — одни прорезы, бойницы. У стола сидит ОНА. Старательно макает в чернильницу ручку, что-то пишет на обрывке бумажки. У неё чулки штопаные, на голове шляпка с вуалью, возле ног — старая сумка с ручками, перевязанными синей изолентой. Входная дверь в почтовое отделение отворилась, с улицы влетело несколько грязных жёлтых листьев и вошёл ОН. На нём куртка, сшитая из старых джинсов. Он, мельком глянув на неё, пошёл к ящикам, оставляя грязные следы на кафельном полу. Побренчал ключами, начал открывать ящик. Не выходит. Заело. Он — хмыкнул».

Сравним с куда более ранним — из «Бенефиса» — монологом «Кликуша» — где тоже длинно, но не так: «Забитый до отказа

троллейбус. Крик, шум. Все пыхтят, толкают друг друга. Остановка. Двери открылись. Толпа прет в салон, толкает передних, поджигает. Двери закрылись. К кабине водителя протолкалась Старуха. Тяжело дышит, поправляет платок, шарит по карманам. Она в желтом дождевике, за спиной рюкзак. Платок синий, с белыми полосками, шерстяной. Старуха потолкала вокруг себя локтями, огляделась, устроилась. Достала грязный кошелек. Начала считать деньги, пряча от соседей. Старуха недовольна чем-то, раздражена, сердита. Кричит соседке».

Или — в одной из самых известных пьес Коляды, в «Рогатке», подробнейшая ремарка, даже не из начала, не вводящая в курс, а у Коляды часто — в самое пекло, тут — «рядовая» ремарка из пьесы «Рогатка»: «Форточка открыта, и штора чуть шевелится от теплого летнего воздуха. Илья долго смотрит на ночной город. Синий свет с улицы освещает его фигуру в коляске — жалкую, скорчившуюся... Он смотрит и смотрит долго и настойчиво в окно, словно пытается что-то там увидеть. Красная реклама большого гастронома где-то далеко-далеко то вспыхнет, то погаснет, то вспыхнет, то погаснет... Илья засыпает, продолжая бормотать какие-то слова». Сказанное, процитированное и в большом уже, достаточном количестве, не означает, что Коляда вовсе пренебрегает функциональными возможностями и необходимостями ремарок. Из той же «Рогатки», диалог:

Илья (*смотрит в окно*). Черная кошка снилась.

Антон. Кошка? Черная? Это к неприятностям! Точно, Илья!

Илья (*смеется*). Ты как бабка-гадалка. Еще надо? Держись. Снилось, что ты тут по квартире без трусов носишься. Съел?

Антон (*серьезно*). Голый? Совсем? Это к стыду.

Илья (*улыбается*). Еще что-то было. Не помню. Дай сюда картинки. Потом посмотрю. (*Положил «картинки» на подоконник.*) Слушай, может, выпьем, а? Давай, по маленькой? А то чего так сидеть?

Антон. Не надо больше...

Илья (*весело*). А мы больше и не будем! А меньше — меньше будем. Ага? Так, да?

Антон (*ест яблоко, смотрит на Илью*). Хочешь?

Илья. Давай.

Антон. У меня больше нет. Одно. Я куснул. Не брезгуешь?

Илья. Давай, сказал ... (*Взял яблоко в руку, осторожно куснул его. Смотрит на Антона. Закашлялся.*) Пожалел, гад...

Все — на своих местах, в привычном значении, как это было сформулировано в словарной статье Бояджиева, — «указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей».

В «Кликуше» функциональное — повторение, — теряя практический смысл (прием заявлен, то есть повторение становится избыточным и излишним), обретает значение художественного «поступка». Реплика «Молчание» следует одна за другой, периоды, через которые она повторяется в монологе, укорачиваются. Повторяется — 23 раза! Плюс к ним еще одна — «Пауза». Говорить о скорее художественном, чем практическом смысле (хотя и он остается, не уходит совсем) этого «Молчания», позволяет, кроме прочего, и то, что Коляда именно в этой пьесе (в других случаях это — редкость, почти не встретишь), во всех случаях набирает реплику прописными буквами: «МОЛЧАНИЕ». В спектакле будет — пауза, молчание, как получится, а тут Коляде важно еще и написание, картинка, внешний вид, красота этого — уже отчасти мистического — не молчания, а МОЛЧАНИЯ.

Эти реплики Коляда пишет, будучи человеком театра, конечно, не для себя, но в первую очередь — для себя, расписывая руку, погружаясь в глубину своей истории, раскошегариваясь, подначивая и подталкивая свое воображение, для него реплика — как груз, который помогает войти в какой-то новый, еще неведомый автору мир, продвигаясь в этот мир дальше — шаг за шагом, и снова — новый и новый груз, чтобы — не всплыть раньше времени, остаться там, со своими новыми героями. Первая реплика такая длинная, верней, такие длинные, поскольку речь о всем корпусе пьес, — точно автор преодолевает страх... Такой понятный, так точно описанный Беллой Ахмадулиной: «Уже рассвет темнеет с трех сторон, а все ж руке не достает отваги, чтобы пробиться к белизне бумаги сквозь воздух, затвердевший над столом...» При всей разности миров, цитата — подходящая.

Автор как будто преодолевает страх первой реплики, точно оттягивает начало речи, топчась перед закрытой дверью с ключом в руке. Тянет руку к замку и — снова опускает. Реплика такая

не может быть названа бессмысленной, поскольку тут есть указание — куда ведут двери, окна, направо-налево, стол, стул, кровать, но без ветерка и паутины. Без указания на то, что кошелек грязный, без этих «архитектурных излишеств» Коляда, вероятно, не напишет и слова. Эти слова, подбадривавшие его самого, его воображение — толчок к дальнейшему течению мысли и продолжению пьесы. Когда же пьеса написана, их можно оставить на писательской кухне, но — зачем? Ведь без них пьесы бы не было.

Данные об авторе:

Заславский Григорий Анатольевич — кандидат филологических наук, ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия. E-mail: zaslavski@mail.ru

Data about the author:

Zaslavsky Grigoriy Anatolyevitch — PhD in Philology, Principal of Russian Institute of Theatre Art (GITIS), Moscow, Russia. E-mail: zaslavski@mail.ru

М. М. Гудков

Российский государственный институт сценических искусств — РГИСИ,

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет — СПбГУ,

Санкт-Петербург, Россия

ШЕКСПИР В ПРАКТИКЕ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «ГРУП»¹

Аннотация:

Хотя легендарный американский театр «Груп» никогда напрямую и не ставил Шекспира, обращаясь исключительно к современной национальной драматургии, совсем обойти наследие английского Барда он, разумеется, не мог. Пьесы Шекспира стали материалом для учебных актерских этюдов и спектаклей по отдельным сценам. Но даже такое — фрагментарное — взаимодействие с его драматургией не могло не сыграть значительную роль в становлении знаменитого «Метода» Ли Страсберга и в дальнейшей творческой судьбе «групповцев» (прежде всего актера Мориса Карновски), что позволяет выявить существенное влияние английского драматурга на деятельность крупнейшего театра «грозового десятилетия».

Ключевые слова: Шекспир, американский театр, театр «Груп», актерское мастерство.

M. Gudkov

Russian State Institute of Performing Arts — RSIPA,

St. Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University — SPbSU,

St. Petersburg, Russia

SHAKESPEARE IN THE AMERICAN GROUP THEATRE

Abstract:

Although the legendary American Group Theatre has never staged Shakespeare, having dealt solely with the current national drama, they could not entirely bypass the legacy of the English Bard. Shakespeare's plays were used as material for actors' training comprising études and contributed to special

¹ Основные тезисы статьи были апробированы автором на Международной научно-практической конференции «Шекспир. Искусство прочтения», состоявшейся 29–30 ноября 2016 г. в Санкт-Петербургском государственном университете.

programs, consisting of sketches. But even such a fragmented interaction with his legacy played a significant role in forming the well-known Lee Strasberg's Method and in the subsequent creative destiny of the Group's alumni (most importantly actor Morris Carnovsky), which allows for the revealing of a considerable influence of the English playwright on the activity of the first-rate theatre in the "Turbulent Decade".

Key words: Shakespeare, American theatre, Group Theatre, acting.

США, 1930-е годы. Страна переживает тяжелейшее время, вошедшее в историю как эпоха Великой депрессии. Кризис, парализовавший всю страну и вызвавший лавину социальных бедствий — массовую безработицу, голод, разорение фермерства и средних классов, — привел к активизации левой идеологии и прежде всего идей коммунизма. Театры закрываются, теперь не до искусства. Кажется, какой уж теперь Шекспир?! Однако именно в это непростое и противоречивое время рождаются легендарные спектакли Орсона Уэллса: «Макбет» (1936), «Юлий Цезарь» (1937/38), а также «Пять королей» (1939), объединивший «Генриха IV», «Генриха V», «Генриха VI» и «Ричарда III». «Елизаветинское пиршество красок и недюжинная мощь» [16, р. 124] — так охарактеризовал эти шекспировские постановки авторитетный критик Э. Бентли.

Тем не менее кульминацией американской сцены «красного десятилетия» стал другой театр — «Груп» (Group Theatre, 1931—1941), отличавшийся особой углубленной психологической достоверностью своих постановок. В истории сцены США едва ли можно найти другой такой театр, посвятивший себя постановке исключительно современной социально значимой драматургии и спектакли которого настолько выражали нерв своего времени. «Груп» дал сценическую жизнь таким остросоциальным пьесам, как «Дом Коннелли» и «Джонни Джонсон» П. Грина, «Люди в белом» С. Кингсли, «История успеха» и «Аристократка» Д.Г. Лоусона, а также всем произведениям К. Одетса, написанным им в 1930-е годы, — «В ожидании Лефти», «Воспрянь и торжествуй!», «Пока я не умру», «Потерянный рай», «Золотой мальчик», «Ракета на Луну» и «Ночная музыка». Как точно определяет современный

исследователь С.Д. Черкасский, участники театра «сплотились для ясного социального высказывания, что и определило художественную значимость “Груп” в истории американского театра XX века» [10, с. 290].

Созданный тремя молодыми энтузиастами – Ли Страсбергом, Гарольдом Клёрманом и Черил Кроуфорд, – «Груп» оказался первой американской постоянной профессиональной труппой, противопоставившей коммерческой сцене художественные принципы МХТ (художественную целостность спектакля и репертуара) и избравшей систему Станиславского основой своей актерской методологии. Так, одним из основополагающих принципов деятельности «Груп» было отсутствие системы звезд: «Сегодня – Гамлет, завтра – статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...» [8, с. 250]. Однако, в отличие от своего московского образца, неоднократно ставившего Шекспира², нью-йоркский театр не дал возможность сыграть своим актерам «Гамлета», как, впрочем, и любую другую пьесу великого драматурга.

Даже тогда, когда в портфеле театра не было достойного материала для новой постановки, руководство театра предпочитало раньше закрыть сезон и на время отпустить своих актеров, чем обратиться к проверенной временем классике. Такое ограничение репертуара нередко вызывало недовольство среди актеров. Ф. Бранд сожалела: «К несчастью, “Груп” никогда даже не рассматривал возможность поработать с поэзией Шекспира или иной классической драматургией, потому что наши руководители боялись. <...> Существовал принцип, которым мы руководствовались: брать в работу исключительно американские пьесы с оптимистическими взглядами на будущее. И наше начальство твердо придерживалось этого. Когда бы мы ни предлагали: “Что ж, сейчас у нас нет ни одной пьесы в запасе. Так давайте репетировать Чехова, Ибсена или Шекспира? Ну, хоть над чем-нибудь уже начнем работать, чтобы не простаивать!” Нам отвечали: “Нет, нет и еще раз: нет!”» [17, р. 518]³. Подобное недоумение возникало у многих актеров «Груп» (М. Баркер, Р. Льюис и др., см.: [15, р. 524]).

² «Венецианский купец» (1898, спектакль шел под названием «Шейлок»), «Двенадцатая ночь» (1899), «Юлий Цезарь» (1903), «Гамлет» (1911), «Гамлет» (1924), «Отелло» (1930).

³ Здесь и далее перевод автора статьи.

Рискнем предположить, что за избеганием нью-йоркским «Груп» Шекспира кроется также и более масштабная причина: «неуважительное» отношение к классической литературе было характерно для всего левого театра 1920-х годов в Европе и 1930-х — в США. Классика, и английский Бард в особенности, воспринимались как органическая часть старой культуры, подлежащей осмеянию, уничтожению или радикальной переработке⁴.

Тем не менее, хотя «Груп» никогда напрямую и не ставил великого английского драматурга, совсем обойти наследие Шекспира он, разумеется, не мог: его пьесы стали материалом для учебных актерских этюдов.

Создание постоянной актерской труппы одной «группы крови», единой театральной эстетики и школы, требовало от участников театра обязательной вовлеченности в учебный процесс: по сути «Груп» являлся театром-школой.

Ведущее место в выработке общей актерской техники театра «Груп» принадлежало летним учебно-репетиционным сборам, которые проходили в недорогих лагерях поблизости от Нью-Йорка и занимали несколько месяцев. Не трудно заметить, что эти продолжительные учебные выезды театра за город также наследуют традициям МХТ с его легендарными репетициями в Люблиновке — подмосковном семейном имении К.С. Станиславского.

Впервые к наследию Шекспира «Груп» обратился в свое второе учебно-репетиционное лето (1932), когда приступил к исследованию вопросов внешней выразительности, разнообразию жанров и способов актерского существования. В качестве одного из материалов для такого тренинга была выбрана «Двенадцатая ночь», последняя из жизнерадостных комедий великого драматурга. На роль смешного и нелепого сэра Эндрю Эггючика пробовался только что примкнувший к «Груп» актер Элиа Казан⁵. Грек по национальности, рожденный в Турции, он по своим внешним и внутренним данным прекрасно подходил на эту роль: невысокий, щуплый (в пьесе сэра Эндрю называют «худобой несчастной» [11, с. 210]), с «заурядной, невзрачной наружностью»

⁴ Лишь единственный раз театр «Груп» решился поставить классику — «Три сестры» А.П. Чехова (1939), но дальше репетиций дело не пошло.

⁵ Элиа Казан (Eliа Kazan, 1909—2002) — режиссер, актер, литератор. Его бродвейские спектакли и фильмы стали классикой искусства XX века.

[24, р. 3], — по ироничному определению Казана самого себя. Для поиска яркой и острой характерности роли актер показывал немомго ирландца с лягушачьей пластикой. Невероятное сочетание характеристик этого сценического образа!

Во-первых, ирландец: ведь сэр Эндрю — провинциальный щеголь, а в американской и вообще англо-саксонской культуре такой образ соответствовал стереотипу (например, см.: [6, с. 38–41]) ирландца как деревенщины, примитивного крестьянина с «грубым нравом, ставящим его почти на одну доску с дикарем» [13, с. 327]. Кроме того, у рядового американца ирландский иммигрант ассоциировался (наряду со склонностью к алкоголю и задиристостью) с определенной сентиментальностью, — а сэр Эндрю страстно вздыхает по красавице Оливии: «У ирландцев чувства и страсти, безусловно, берут верх над разумом. Чувствительный, легковозбудимый характер ирландцев не дает развиваться рассудительности» [там же, с. 341]. Недаром из-за своей особой чувствительности сэр Эндрю получил у Шекспира смысловое второе имя — Эгьючик (*Aguecheek*; от английского *aigue* — лихорадка и *cheek* — щёки).

Во-вторых, ирландец Эндрю—Казан обладал повадками лягушки, — ведь в учебной программе театра «Груп» активно использовалось задание на характерность и воображение — «наблюдение за животными» («animal exercise»), традиционное для российской театральной школы. Основной педагог «групповцев» Л. Страсберг познакомился с ним благодаря одному из своих учителей в Лабораторном театре — М.А. Успенской, — учившейся в знаменитой Первой студии МХТ. В основе образа Эндрю—Казана была размашистая, далекая от изящности пластика мелкого, незначительного земноводного с полусогнутыми движениями «лапок», что придавало нелепому шекспировскому герою неприятное, отталкивающее впечатление.

И наконец, Эндрю—Казан был немым, то есть буквально не способным сказать ни слова (шекспировского слова!). Немота героя позволила актеру уйти от словесной карикатуры с ирландским акцентом и больше сосредоточиться на физической выразительности своего персонажа.

Дуэтные сцены сэра Эндрю с сэром Тоби (прежде всего акт I, сцена 3: когда сэр Тоби вселяет надежду отчаявшемуся сэру Эндрю, что у него якобы есть все основания рассчитывать на лю-

бовь Оливии) Казан играл с Тони Крабером⁶. Воспоминания последнего сохранили ценные подробности, собственно художественные и «закулисные»: «Руководство театра собиралось расстаться с Казаном к концу лета [т. е. спустя всего два месяца после его прихода в “Груп”. — М. Г.]. Я явился к ним и сказал: “Вы что, совсем обалдели?! Да у этого парня полно таланта!” И чтобы доказать это, я стал работать с Гаджетом [кличка Казана. — М. Г.] над всеми сценами сэра Тоби Белча и сэра Эндрю Эгьючика из “Двенадцатой ночи”. Я всегда обожал образ сэра Тоби Белча, хотя (конечно) не очень-то соответствовал ему, будучи высоким и худым. Но сейчас это не имело никакого значения. Мы играли своих героев как парочку странствующих ирландских акробатов: прыгали, как лягушки, я носил его на своих плечах и вертел вокруг себя, — в общем, мы делали всевозможные акробатические трюки. И при этом — произносили слова своих героев с таким диким ирландским провинциальным акцентом, какой только можно себе представить» (цит. по: [19, р. 66]). Поскольку отечественный читатель не часто слышит ирландскую речь, представляется уместным пояснить, что для уха британца и американца английский язык ирландца — это просто какой-то «невучий, с придыханием» [курсив мой. — М. Г.] ирландский говор» [13, с. 326].

Поиск яркой характерности сэра Тоби в театре «Груп» также шел через импровизационное задание: сыграть *как* хорошенько подвыпивший весельчак и толстяк сэр Тоби Белч мог бы читать... «Оду соловью» Джона Китса (см.: [29; 28, р. 92]). Парадоксальное соединение! Сэр Тоби — этот типичный «пожиратель бифштексов» и любитель веселых попок и розыгрышей, «сородич Фальстафа» [1, с. 372] со своим жиром, потом, икотами и отрыжками (не случайно второе имя сэра Тоби — Белч, от английского *belch* — отрыжка). И как же такой образ не согласовывался с возвышенными, мелодичными и одновременно пронзительно-щемящими строками английского поэта-романтика, — одной из «шести великих од» [2, с. 12] Китса, подарившей имя классике

⁶ Геррит (Тони) Крабер (Gerrit «Tony» Kraber, 1905—1986) — актер, в «Груп» — с момента основания театра, играл здесь роли второго плана. В 1950-е годы попал в «черный список».

американской литературы, роману Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна». Примечательно, что «Оду соловью» часто называют «стихотворением с гамлетовской темой. <...> Переживаемый Китсом процесс критического самопознания, растущая требовательность к себе, наконец, страсть, которая вкладывается в осмысление нравственных и этических проблем, <...> приобщает оду Китса к произведениям высокой духовности и красоты, среди которых едва ли не первое место принадлежит “Гамлету”» [3, с. 115–116].

Можно себе представить, насколько переворачивался в устах любителя алкоголя сэра Тоби смысл таких поэтических строк Китса:

От боли сердце замереть готово,
И разум — на пороге забвения,
Как будто *пью настой* болиголова,
Как будто в Лету погружаюсь я.
<...>

О, если бы хотя *глоток вина*
Из глубины заветного подвала,
Где сладость южных стран сохранена —
Веселье, танец, песня, звон кимвала

[курсив мой. — М.Г.] [5, с. 229–230].

Не вызывает сомнений, что такое неожиданное совмещение полярных явлений — шекспировского персонажа и поэзии Китса — будило актерскую фантазию, опрокидывая привычный смысл и рождая неординарные сценические решения.

Нахождение выразительности других образов шекспировской комедии — дуэта Оливии и шута Фесте (акт I, сцена 5: «словесная дуэль» скорбящей о гибели своего брата графини и остроумного, мудрого шута) — шло через этюды по картинам. Педагог «Групп» Страсберг активно использовал эти упражнения, воспользовавшись советами Г. Крэга, «рекомендовавшего картины Джотто, Мазилиано и Микеланджело для изучения сценического движения и пластики» [20, р. 104]. Начав с точного повторения поз, жестов и выражения лица персонажей конкретных картин выбранного художника, войдя через это в их внутренний мир и настроение, актеры потом выходили из условной «рамы картины» и импровизировали возможный диалог персонажей. Так, в импровизации Оливии (в исполнении Маргарет Баркер⁷) и шута (в роли которого выступал Сэнфорд Майснер⁸) использовались ре-

продукции картин Джотто. Образы итальянского художника определили характер плавных, танцевально-перетекающих движений Оливии—Баркер, которые контрастировали с резкими, взрывными переключениями в угловатой пластике Шута—Майснера, существовавшего в стилистике комедии дель арте [28, р. 93]. Работа с картинами вкупе с упражнением на ритм помогали почувствовать своего сценического героя и одновременно найти точную форму и темпо-ритм конкретной сцены и всей комедии.

К «Двенадцатой ночи» обращались и в следующее учебно-репетиционное лето (1933): С. Майснер и М. Баркер продолжали на материале шекспировской пьесы свои поиски стиля, театральности и сценической выразительности [там же, р. 154—155]. Также Майснер, но уже с другой партнершей — актрисой Фиби Бранд⁹ — выполняли импровизационные упражнения на основе еще одной шекспировской пьесы — трагедии «Гамлет». Используя текст из сцены могильщиков (акт V, сцена 1), они сначала играли ее, как и надо по смыслу пьесы, потом — абсолютно противоположно этому смыслу (упражнение «перевёртыш») и в третий раз — наделяя текст своим личным содержанием, без учета предлагаемых обстоятельств пьесы [19, р. 66].

Учебные этюды «групповцев» получились настолько интересными, что театр даже решил составить из них отдельное представление и вынести его на суд широкого зрителя. Уникальная постановка — своеобразный открытый урок актерской техники театра «Груп» — неоднократно показывалась [27, р. 149] в каче-

⁷ Маргарет Баркер (Margaret Barker, 1908—1992) — в «Груп» с 1931 по 1937 год. В 1950—1960-е годы много снималась на телевидении, играла и ставила в офф-бродвейских и региональных театрах.

⁸ Сэнфорд Майснер (Sanford Meisner, 1905—1997) — в «Груп» все десять лет деятельности театра — с 1931 по 1941 год. Актер, режиссер, один из ведущих театральных педагогов США XX века, — создатель собственной актерской техники, вошедшей в театральную педагогику под названием «Техника Майснера». Среди его учеников — актеры Г. Пек, Р. Дюваль, Д. Каан, Д. Вудворд, П. Фалк, Д. Кассаветис, режиссеры С. Поллак, С. Люмет, Д. Франкенхаймер, драматург Д. Мамет.

⁹ Фиби Бранд (Phoebe Brand, 1907—2004) дебютировала на Бродвее в 18 лет, в «Груп» с 1931 по 1939 год. В 1940—1950-е годы работала в «Actors' Lab» в Голливуде. В 1952 году после показаний Э. Казана в Комиссии по антиамериканской деятельности Ф. Бранд и ее муж М. Карновски оказались в «черных списках» и лишились работы. С 1950 года и до конца жизни занималась театральной педагогией.

стве воскресных дневных спектаклей (*matinee*) на Бродвее (!) в январе и феврале 1935 года на сцене некогда знаменитого Гражданского репертуарного театра¹⁰.

В этом представлении было сразу несколько номеров, основанных на драматургии Шекспира. Открывалась программа этюдом под названием «Оригинальная интерпретация сцены могильщиков из «Гамлета»» [14]. Используя лишь поэтический текст трагедии Шекспира, актеры разыгрывали собственную, не имеющую никакого отношения к «Гамлету», современную историю про школьного учителя (С. Майснер) и его ученицу (Флоренс Купер¹¹). В этом этюде «кокетливая легкомысленная девица добивалась ответных действий от своего стеснительного учителя» [23, р. 236]. Очевидно, юной соблазнительнице принадлежали реплики Первого могильщика, а робкому, застенчивому педагогу — Второго. Авторитетный театральный критик Брукс Аткинсон увидел в этой миниатюре «красноречивое подтверждение тому, что драматург и его слова в спектакле бывают подчас менее важны, чем актерская импровизация и замысел постановщика» [14].

Другая зарисовка этого бродвейского показа именовалась в программке как «Красный Гамлет» (см.: [22, р. 12; 28, р. 92; 19, р. 67]). Знаменитый монолог датского принца «Быть или не быть...» (акт III, сцена 1) актер Роберт Льюис¹² начинал разыгрывать в роли радикально настроенного, левого толка оратора, агитирующего толпу на революционный протест. Актер сопро-

¹⁰ Гражданский репертуарный театр (Civic Repertory Theatre) был организован в 1926 году под руководством талантливой актрисы и режиссера Евы Ле Гальенн (Eva Le Gallienne), одним из наиболее просвещенных деятелей американского театра, знатока европейской и русской культуры. За шесть лет своей жизни (1926—1932) театр, имевший постоянную труппу, поставил 34 пьесы, среди них и драматургию Шекспира. Существование репертуарной системы в театре поддерживалось спонсором. Лишившись финансовой помощи, Е. Ле Гальенн вынуждена была от этой системы отказаться. В 1935 году, когда здесь показывалась программа этюдов и импровизаций «Групп», Гражданский репертуарный театр стал уже обычным коммерческим предприятием на Бродвее.

¹¹ Флоренс Купер (Florence Cooper) участвовала в «Групп» всего два сезона, сыграв здесь незначительные роли в постановках «Люди в белом» (1933/34) и «Гай — Золотой орел» (1934/35), которые стали единственными ее актерскими работами на Бродвее.

¹² Роберт Льюис (Robert «Bobby» Lewis, 1909—1997) — самый молодой актер «Групп», которого все в театре звали Бобби, впоследствии — бродвейский режиссер и театральный педагог в Йельском университете.

вождал каждую фразу Шекспира яркой позой или жестом, характерным для остросоциальных комиксов тех лет. Сам Льюис так описывает эту миниатюру: «Играя в самом начале образ замученного рабочего, закованного в цепи (а вы как думали?!), я с огромным усилием разрывал свои путы и выпрямлялся, сотрясая воздух руками и торжествуя декламируя: “Быть!” [12, с. 70–71]¹³. На фразе “Или не быть!” я усаживался в комфортное, мягкое кресло, скрестив руки на груди [т. е. в позе Наполеона. — *М.Г.*], и принимал манеры жирного капиталиста-скотины (эти два слова всегда говорились непременно вместе)» [25, р. 65]. При этом капиталист—Льюис подробно раскуривал воображаемую сигару [14]. Дальнейший ход миниатюры актер описывает следующим образом: «Продолжал монолог я уже от лица некоего сомневающегося американца, который так еще и не выбрал, чью же сторону принять — труда или капитала. Так из моих уст вылетало “таков вопрос!”. И далее — в этом же духе до самого конца. В финальной строчке монолога — “теряют имя действия” слово “действие”, сопровождаемое поднятым кулаком, вырывалось из меня грозным призывом к бунту» [25, р. 65–66].

Понятие «действие» было крайне органично конкретно-исторической ситуации США, напряжению «грозового десятилетия». Ведь на протяжении всех 1930-х годов «политические события и экономические катаклизмы непрерывно напоминали людям, что их жизни управляются мощными внешними силами и что им стоит осознать эти силы и бороться с ними, если они не хотят быть ими раздавленными. <...> И недаром один из нью-йоркских театров в середине тридцатых так и назвал себя — “Театр действия” (Theatre of Action)» [10, с. 538].

В самом деле «Красный Гамлет» в числе остальных миниатюр и импровизаций «Груп» предшествовал самой остросоциальной постановке театра — «В ожидании Лефти» по пьесе К. Одетса, когда в конце спектакля в едином порыве вместе с актерами вставали и зрители, скандируя революционные лозунги. Как справедливо формулирует историк американской сцены, «действие было лозунгом тридцатых и театра “Груп”» [28, р. 182].

¹³ Здесь и далее в цитировании текста «Гамлета» В. Шекспира дается перевод М. Лозинского.

Важно подчеркнуть, что в середине 1930-х годов многие участники «Груп» являлись членами Коммунистической партии.

Миниатюра Льюиса «Красный Гамлет» оказалась очень популярна в эпоху Великой депрессии, актер исполнял ее на множестве театральных вечеров в рабочих клубах, и один журналист даже воскликнул после ее показа: «А я и не знал, что Шекспир был коммунистом!» (цит. по: [25, р. 66]). Более осторожный Б. Аткинсон предпочел в своей статье в «Нью-Йорк таймс» не упоминать среди других номеров бродвейского показа «Груп» радикальную политическую сценку Льюиса [14]. Нетрудно заметить, что такая интерпретация трагедии великого Барда находится в одном ряду с традицией прямолинейной социологизации Шекспира на советской сцене 1920 — 1930-х годов (например, «Гамлет» в постановке Н.П. Акимова в Московском театре им. Вахтангова, 1932) и одновременно предваряет «шестидесятнические» эксперименты с классикой на Западе (П. Цадек, Б. Бессон, А. Каурисмяки и др.).

Примечательно, что американскому актеру Р. Льюису в «Красном Гамлете» удалось не впасть в плоский агитпроп, а сыграть его с завидным мастерством и юмором. Насколько шекспировские миниатюры были смешны и оригинальны, можно судить по словам Аткинсона: «Это яркий пример вдохновенного мастерства и мощи актерской труппы. <...> Аристократическая публика подозревает театр “Груп” в отсутствии чувства юмора. <...> Но реальность такова, что их постановка, состоящая из миниатюр и импровизаций, выигрышно отличается от всего окружающего на Бродвее завидным чувством юмора» [там же].

История сохранила пример и иного использования наследия Шекспира в практике «Груп». Речь идет о первом настоящем хите этого театра — постановке «Люди в белом» по пьесе С. Кингли (преьера — 26 сентября 1933; 351 представление; режиссер Л. Страсберг). Работа над спектаклем о врачах состояла из посещений больниц, присутствий на операциях и, конечно же, этюдов-импровизаций, то есть материалом для репетиций были как наблюдения, так и собственная эмоциональная память. Режиссер-педагог Страсберг проводил своих актеров через разнообразные упражнения-ситуации, которые «давали... почувствовать, что значит быть врачом, обладающим почти божественной

властью над пациентом, или медсестрой, на попечении которой с десяток тяжелобольных и страдающих людей» [10, с. 443].

Однако достижение эмоциональной подлинности актерского существования в работе над пьесой Кингсли не ограничивалось использованием только лишь таких приемов и упражнений. В этой драматической истории о борьбе врачей с болезнью и смертью (по ходу сюжета умирают несколько пациентов) актер Моррис Карновски¹⁴ играл небольшую роль доктора Левина, у жены которого обнаруживается туберкулез на неизлечимой стадии. Для нахождения высокого градуса отчаяния своего героя — американского врача времен Великой депрессии — Карновски обратился к... шекспировскому «Гамлету». Передадим слово самому актеру: «Я играл доктора, пребывающего в весьма печальных обстоятельствах. Однажды перед тем, как выходить на сцену, я интуитивно выбрал в качестве отправной точки для погружения в эмоциональное состояние своего героя начальные строки из монолога Гамлета “Быть или не быть...”». И с тех пор я всегда в этой роли был эмоционально наполнен, потому что в строках Шекспира для меня уже содержался необходимый выбор — жить или не жить, и в них была суть моего врача. И хотя Гамлет не имел прямого отношения к той пьесе, которую играл, — тем не менее, шекспировская поэзия помогла схватить ее суть» [18, р. 46].

В 1934 году в рамках театра «Груп» был организован учебный центр, который неофициально назывался «Первая студия» (см.: [28, р. 173–174]), где велась работа в четырех мастерских. В одной из них под руководством М. Карновски занимались исключительно драматургией Шекспира: «Гамлетом», «Макбетом» и «Виндзорскими проказницами». Задачей этой мастерской было достичь «свежей интерпретации Шекспира и попытаться восстановить ценности поэтического чтения в театре» [26].

Примечательно, что основные положения своего Метода, начавшего формироваться в практике «Груп», Страсберг позже изло-

¹⁴ Моррис Карновски (Morris Carnovsky, 1897—1992) — с 1924 года играл в знаменитом театре «Гилд» (заглавная роль в «Дяде Ване», Алеша Карамазов в «Братьях Карамазовых», в пьесах Ю. О’Нила и Б. Шоу). С 1931 по 1940 год — в театре «Груп». Снимался в кино с 1937 года, в 1940-е годы возглавлял «Actors’ Lab Theatre» в Голливуде, где активно занимался театральной педагогикой. Муж актрисы Фиби Бранд.

жил в книге, название для которой он взял из другого знаменитого гамлетовского монолога, — «Сочиненные чувства» («A Dream of Passion») [30]. Суть своей методологии американский педагог утверждал именно финальной фразой размышления Гамлета об актерском искусстве «Что ему Гекуба?» (см.: [9; 10, с. 611–617]).

Однако в творческой судьбе одного из «групповцев» — М. Карновски — Шекспир занял особое место. В 1956 году (то есть спустя полтора десятка лет после закрытия «Групп») уже шестидесятилетний Карновски примкнул к Американскому шекспировскому фестивальному театру (American Shakespeare Festival Theatre) в Стратфорде, штат Коннектикут¹⁵. Причем, по признанию самого Карновски, «именно Шекспир внезапно дал <ему> вторую сценическую жизнь» [21], ведь в страшные годы маккартизма артист попал в «черный список» Комиссии по антиамериканской деятельности, и почти целое десятилетие ему было запрещено заниматься профессиональной деятельностью. В Шекспировском фестивальном театре Карновски переиграл почти все знаковые роли английского Барда: король Клавдий в «Гамлете», Просперо в «Буре», Мальволио и шут Фесте в разных редакциях спектакля «Двенадцатая ночь». Вершинными достижениями актера в шекспировском репертуаре стали две роли: Шейлок в «Венецианском купце» и король Лир в одноименной трагедии.

Став в последние два десятилетия своей долгой сценической карьеры настоящим шекспировским исполнителем, М. Карновски написал книгу «Глазами актера» [18], в которой проблеме сценического воплощения великого английского драматурга посвящена большая часть текста. По твердому убеждению актера, пьесы Шекспира предъявляют артисту (помимо обычных профессиональных задач) «особое требование: почувствовать и суметь передать поэзию, — умение — сродни способности к полёту» [там же, р. 24].

Таким образом, использование в учебной программе театра «Групп» драматургии Шекспира позволило существенным образом

¹⁵ Не путать с офф-бродвейским народным театром «Нью-Йоркский бесплатный шекспировский фестиваль» Дж. Паппа, существовавшим в это же время, а с 1961 года игравшим свои постановки Шекспира в Центральном парке Нью-Йорка. Например, см.: [7, с. 117–130].

развить творческие возможности коллектива, дав опыт актерского существования в жанрах, выходящих за рамки психологического реализма и натурализма: эпическое повествование (по Б. Брехту и Э. Пискатору) в спектакле-хронике «Дело Клайда Гриффитса» по роману Т. Драйзера «Американская трагедия», игровая театральность (по Е.Б. Вахтангову) в мюзикле П. Грина — К. Вайля «Джонни Джонсон» и поэтической притче У. Сарояна «В горах мое сердце...». Встреча с наследием великого Барда помогла театру «Груп» определить «широту понимания <...> системы Станиславского, готовность опираться на его методологию при организации жизни актера в любой постановочной форме» [10, с. 582]. А творческие достижения в шекспировском репертуаре актера-«групповца» М. Карновски явились красноречивым тому доказательством.

Список литературы

References

1. *Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. Л., 1973.

Boyadzhiev G. The ever beautiful theatre of the Renaissance: Italy, Spain, England. Leningrad, 1973.

Bojadzhiev G.N. Vechno prekrasnyj teatr jepohi Vozrozhdenija: Italija, Ispanija, Anglija. L., 1973.

2. *Витковский Е.* Восход Эндимиона // Китс Д. Стихотворения. Поэмы. М., 1998.

Vitkovski E. Endymion's rising // Keats J. Miniatures. Poems. Moscow, 1998.

Vitkovskij E. Voshod Jendimiona // Kits D. Stihotvorenija. Pojemy. M., 1998.

3. *Дьяконова Н.Я.* Китс и его современники. М., 1973.

Dyakonova N. Keats and his contemporaries. Moscow, 1973.

D'jakonova N.Ja. Kits i ego sovremenniki. M., 1973.

4. История зарубежного театра: Учебник. СПб., 2005.

The history of foreign theatre: Textbook. Saint Petersburg, 2005.

Istoriija zarubezhnoho teatra: Uchebnik. SPb., 2005.

5. *Китс Д.* Ода соловью // Китс Д. Стихотворения. Поэмы / Пер. с англ. Е. Витковского. М., 1998.

Keats J. Ode to a Nightingale // Keats J. Miniatures. Poems / Translated by E. Vitkovski. Moscow, 1998.

6. *Кузнецова С.Ю. Стереотипы восприятия Ирландии и ирландцев в британской прессе XIX века // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 1 (20).*

Kuznetsova S. Stereotypes in the portrayal of Ireland and Irishmen in XIX century British press // The world of science, culture and education. 2010. No. 1 (20).

Kuznecova S.Ju. Stereotipy vosprijatija Irlandii i irlandcev v britanskoj presse XIX veka // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2010. No. 1 (20).

7. *Самитов Д.Г. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. М., 2008.*

Samitov D. In the mirror of Broadway: History, social science, management of US non-profit theatres. Moscow, 2008.

Samitov D.G. V zerkale Brodveja: Istorija, sociologija, menedzhement nekommercheskih teatrov SShA. M., 2008.

8. *Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1.*

Stanislavsky K. My Life in Art // Stanislavski K.S. Collected works. In 9 vols. Moscow, 1988. Vol. 1.

Stanislavskij K.S. Moja zhizn' v iskusstve // Stanislavskij K.S. Sobr. soch.: V 9 t. M., 1988. T. 1.

9. *Черкасский С.Д. Гамлет, Страсберг и актеры: к переводу названия книги Ли Страберга “A Dream of Passion” // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. № 140. С. 126–135.*

Tcherkassky S. Hamlet, Strasberg and the actors: On the translation of the title of Lee Strasberg's book “A Dream of Passion” // Herzen University Journal of Humanities & Sciences. 2011. No. 140. P. 126–135.

Cherkasskij S.D. Gamlet, Strasberg i aktery: k perevodu nazvanija knigi Li Straberga “A Dream of Passion” // Izvestija RGPU im. A.I. Gercena. 2011. No. 140. S. 126–135.

10. *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб., 2016.*

Tcherkassky S. Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, theory and practice. Saint Petersburg, 2016.

Cherkasskij S.D. Masterstvo aktera: Stanislavskij — Boleslavskij — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika. SPb., 2016.

11. *Шекспир У.* Двенадцатая ночь, или Что угодно / Пер. Э. Линецкой // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5.

Shakespeare W. Twelfth Night, or What You Will // Shakespeare W. The Complete works. In 8 vols. Moscow, 1959. Vol. 5.

12. *Шекспир У.* Гамлет / Пер. М. Лозинского // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6.

Shakespeare W. Hamlet // Shakespeare W. The Complete works. In 8 vols. Moscow, 1960. Vol. 6.

13. *Энгельс Ф.* Положение рабочего класса в Англии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 2. М., 1955.

Engels F. The Condition of the Working Class in England // Marx K., Engels F. Works. Vol. 2. Moscow, 1955.

14. *Atkinson B.* 'Waiting for Lefty' and a Program of Sketches and Improvisations by the Group Theatre // New York Times. 1935. 11 February. P. 14.

15. *Barker M.* Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4 [Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre]. P. 520–525.

16. *Bentley E.* In Search of Theatre. NY, 1955. (Перевод И. С. Цимбал. См.: [4, с. 550]).

17. *Brand Ph.* Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4 [Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre]. P. 513–519.

18. *Carnovsky M.* The Actor's Eye. NY, 1984.

19. *Chinoy H.K.* The Group Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era. NY, 2013.

20. *Clurman H.* On Directing. NY, 1997.

21. *French L.* Interview with Morris Carnovsky. Groundswell Magazine of the Arts. University of Bridgeport. 1977. № 5 (May). P. 36.

22. *Gordon M., Lassiter L.* Acting Experiments in the Group // Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 6–12.

23. *Hull L.* Strasberg Method: As Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers and Directors. Woodbridge, Connecticut, 1985.

24. *Kazan E.* A Life. NY, 1988.

25. *Lewis R.* Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY, 1984.

26. Pastoral 44th Street: The Group Theatre Plans to Spend Its Summer Close at Home // New York Times. 1934. 20 May. P. X2.

27. *Sievers W.D.* The Group Theatre of New York City, 1931–1941. MA Dissertation, 1944.

28. *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY, 1990.

29. Stage Magazine. 1932. September. P. 16. (Cit. ex: [27, p. 96]).

30. *Strasberg L.* A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston, 1987.

Данные об авторе:

Гудков Максим Михайлович — аспирант кафедры актерского мастерства Российского государственного института сценических искусств; старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: gudkov@smolny.org

About the author:

Gudkov Maksim Mikhailovitch — PhD student, Department of acting, Russian State Institute of Performing Arts; senior lecturer, Department of Interdisciplinary art studies and practices, Saint Petersburg State University. E-mail: gudkov@smolny.org

Г.М. Таки

*Государственный институт искусствознания (ГИИ),
Москва, Россия*

КНУТ ГАМСУН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ИЛИ В ПОИСКАХ НОВОГО РЕАЛИЗМА

Аннотация:

Настоящая статья посвящена постановке Московского Художественного театра «У врат царства», поставленного в 1909 году. Будучи поставленным в сложное время рубежа десятилетий, он нес на себе печать поиска новой театральной выразительности. В основе авторского интереса лежала попытка найти формулу того, чем являлись «Царские врата» с точки зрения эволюции «методов МХТ».

Ключевые слова: Московский Художественный театр, К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, В.И. Качалов, К. Гамсун, реализм, символизм.

G. Taki

*State Institute of Art Studies
Moscow, Russia*

KNUT HAMSUN IN THE STAGINGS OF THE MOSCOW ART THEATRE OR IN SEARCH OF THE NEW REALISM

Abstract:

The present article deals with a particular staging, “At the gate of the kingdom” at The Moscow Art Theatre, made in 1909. Fulfilled in a particularly controversial age, that is, at the shift of the decade, it transpired the ongoing quests for new expressive means within theatre space. The author’s main interest lies in finding a way to properly define the staging and in determining its place within the evolution of the methodological concepts in The Moscow Art Theatre.

Key words: The Moscow Art Theatre, K. Stanislavsky, V. Nemirovich-Danchenko, V. Kachalov, K. Hamsun, realism, symbolism.

Рубеж десятилетия творческой жизни Московский Художественный театр отмечал в статусе самого передового в своем отечестве и за его пределами театрального коллектива. Он уже показал свои лучшие спектакли и продемонстрировал практически все, на что была способна эстетическая пассионарность его основателей. Бдительный Константин Сергеевич в этом мог видеть как поводы для радости, так и опасные признаки, когда объявлял новую установку на сезон 1908 года.

Вечное беспокойство Станиславского иногда более ценно, чем его очевидные успехи. С маниакальностью ипохондрика он равно опасался простудных инфекций и духовной стагнации. Врожденная привычка избегать больных пресекла амбициозное начинание Студии на Поварской. Но она же подсказала необходимость допустимой дозы «декадентской» вакцины.

Работа над первой частью трилогии Кнута Гамсуна об Иваре Карено («У врат царства», «Драма жизни», «Вечерняя заря») приходится на одиннадцатый сезон, в связи с чем её нужно рассматривать в русле выше обозначенной новой установки Станиславского. На чествованиях Художественного театра, проходивших осенью 1908 года, К.С. говорил: «После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к ряду выводов, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений. Таким образом, идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом.

Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем. <...> Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы. <...> Кто знает, может быть, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет. <...> А потом, Бог даст, мы опять возобновим наши искания, для того чтобы путем новых эволюций вернуться к вечному, простому и важному в искусстве» [5, с. 208].

В письмах к Гуревич и Немировичу того же времени Станиславский продолжал применять термин реализм, взятый в

новом смысле: как реализм обновленного искусства, закономерный итог поисков.

В то же время беспокойный К.С., настаивая на сохранении в репертуаре откровенно условных «Драмы жизни» и «Жизни человека», опасался «застрять в одном реализме и двигаться в нем назад, а не вперед». Как на самом деле относился Станиславский к своему реализму — сказать сложно.

В данном случае такие привычные клише, как «реализм», «модернизм» и т.д., не достаточны для понимания такой сложной организации, как Художественный театр. История спектакля «У врат царства» — как раз тот случай, когда представляется возможность увидеть всю сложность внутренней творческой жизни театра в его историческом бытии.

Существо проблемы лишь тогда станет по-настоящему полным, если задаться вопросом: что собственно подразумевалось под формулой «реализм»? К заветам Щепкина взывал и Мейерхольд, никогда не объявляя себя реалистом... И разумно ли говорить о реализме Щепкина? И вообще о каком бы то ни было реализме применительно к театральному событию, тем более столетней давности?..

Двойственное понимание Станиславским реализма, на которое мы обратили внимание, говорит о том, что всякий театральный стиль как таковой не имеет жесткого и неизменяемого, абстрактного значения. Действительная творческая практика постоянно корректирует терминологический аппарат, который лишь приблизительно схватывает суть произведений искусства.

Конкретный период, на который приходился юбилей МХТ, демонстрирует переломный момент в эволюции театра. Говоря метафорически, речь в 1908—1909 годах шла о взрослении театра, об усугублении его самоценности. И внезапная догадка Станиславского о реализме на этом фоне отчасти проясняется.

То, что он хотел донести, на самом деле было утверждением театра. «Реализм», понимаемый здесь как реализм театральный — это адекватность, убедительность или взаимообусловленность актера и игрового пространства. В таком значении он не находится где-то посередине между натурализмом и символизмом. Он есть собственно театральная мера, некий внутренний закон всякого спектакля. К такому выводу можно прийти, приняв во внимание практический опыт постановок юбилейного сезона.

Тогда заветы Щепкина не выглядят в устах Станиславского голым пафосом и анахронизмом. В данном случае это целеполагание, предустановка на поиск совершенного театра, а не какого-то конкретного метода.

Тем не менее «простые и естественные начала психологии и физиологии человеческой природы» из той же цитаты К.С. могут навести на мысль, что в каком-то смысле он призывает к смирению. Здесь подтверждается как будто привычное понимание реализма как стилия или некоего уровня радикальности художественного высказывания. На самом деле противоречия здесь нет.

Новая установка МХТ была следствием предыдущих сезонов, отмеченных среди прочего «Брандом»¹ и «Драмой жизни» — самыми показательными спектаклями, стоящими в связи с «Вратами царства».

Второй спектакль показал крайнюю ступень, до которой способен был дойти Художественный театр в своем творческом поиске. «Сигнализация жизни» (по выражению критиков «Театра и искусства»), получившаяся из стремления Станиславского построить спектакль на цветовых пятнах, острых углах и какой-то гипертрофированной характерности, была сигналом и для самого театра.

С одной стороны, «Драма жизни» имела несомненный успех. Спектакль был в целом тепло принят критиками. Однако в попытке уйти от натурализма Художественный театр совершил большой прорыв в эксперимент. «Драма жизни» демонстрировала именно то, как театр осваивает новую для себя сценичность. В подобной парадигме он не привык существовать, ибо она требовала освоения совершенно иной театральной природы. В первом гамсуновском спектакле была смелость искания, но не произошло той магии театрального события, каковая сопровождала, например, чеховские спектакли.

Выступление Станиславского в роли Ивара Карено было для него опытом вхождения в условную характерность, органически не близкую Станиславскому-актеру. Видимо, осознав невозможность переживать «форму», он и решил прекратить изыскания в этом направлении.

¹ «Бранд»: премьера 20 декабря 1906 г., режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский, художник В.А. Симов.

Разреженное, символически претворенное пространство действия «Драмы жизни», опосредованное живописно-скульптурной внутренней сценической темой, не вязалось с представлением К.С. об абсолютном погружении актера в роль. От лица в таком ключе стилизованного Карено нельзя было бы вести внутренний монолог, так как его природа в значительной степени репрезентативна.

Даже несмотря на то, что, по мнению рецензентов, герой Станиславского транслировал какую-то нездешнюю собранность и монолит замкнутости, это свойство было, скорее, следствием борьбы актера с ролью, в которой он не находил реального зерна.

Театральные корни «Врат» на самом деле не восходят непосредственно к постановке второй части трилогии Гамсуна. Это тот случай преемственности, когда многое из предыдущего опыта кардинально пересматривается, а то и решительно отвергается.

С «Брандом», напротив, «Врата» роднит не столько принадлежность партии Немировича, сколько иное понимание театром путей своего развития. «У врат царства» очень точно наследовал «Бранду» сразу в нескольких отношениях.

Обе пьесы — о стоицизме и противостоянии заведомо превосходящим силам, в обоих случаях средоточие трагического противоречия — протагонист Качалова. Сам Качалов своего Бранда так и не смог до конца полюбить; причина — экзальтированный пафос и нечеловеческое бунтарство. Поэтому в целом пьеса Гамсуна, не столь героически-заостренная и максималистская в плане неразрешимости поднимаемых философских вопросов, могла быть своеобразной попыткой упрощенной вариации на ту же тему.

Эти и подобные им соображения натолкнули театр на мысль о перемене творческой политики в отношении исканий. Корень зла в таком случае находился отчасти в драматургии, отчасти в предустановке на принципиальную концептуальность спектакля.

В смене вектора Станиславский не выдвигал реализм в качестве жанрово-стилистического компромисса. Он видел в нем черты нового метода работы, не вполне удовлетворенный поисками условного театра.

Тогда противоречия юбилейного сезона, который вопреки манифесту «простых начал» начался с «Синей птицы»², видятся объяснимыми. Триумф мистериальной экзотики, высокая концентрация символов шедевра Метерлинка—Станиславского могли породить заблуждения. В действительности работа над «Синей птицей» не столько отличалась от опыта последних стилизаций, сколько вбирала новую драматургическую поэтику в лоно сложившегося с первых сезонов театра режиссерского метода. Если спектакль и пронизывала сильнодействующая греза, то её можно отнести на счет декораций и световых эффектов, которые лишь иллюстрировали поэтический вымысел Метерлинка, нисколько не накладывая на него условной мерки.

Реализм «Синей птицы» показателен в этом, ином смысле. Он действовал тогда, когда маститая труппа Художественного театра реинкарнировалась в животных, детей, стариков, стихии и предметы. В этом было некое возвращение к заново осваиваемым азам актерства, к самим истокам характерности.

Строго говоря, замешательство премьерных критиков связано было не с перегибами условности, а как раз наоборот, — со слишком явным и смущающим рецидивом натурализма, понимаемого в русле предельной герметизации воплощаемой среды, только в этом случае поэтической, а не жизнеподобной. Фантастичность фабулы только остраивала цельную замкнутость сценического мира.

Следующей постановкой был «Ревизор»³. Совершенно иная природа канонического текста, в своем сценическом варианте имевшая непререкаемые авторитетные образцы в версиях императорских театров, несмотря на контраст с предыдущей премьерой, тем не менее предоставляла похожие задачи.

Гоголевский мир был воссоздан на сцене в лучших традициях мхатовской сценографии. Интерьеры уездного города получили столь правдоподобными, что критик Николай Эфрос в «Ежегоднике императорских театров» жаловался на их избыточность и чрезмерность. Главный порок театра при этом он видел в

² Премьера 30 сентября 1908 г., реж. К.С. Станиславский, Л.А. Сулержицкий, И.М. Москвин, худ. В.Е. Егоров.

³ Премьера 18 декабря 1908 г., реж. К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, И.М. Москвин, худ. В.А. Симов.

том, что такой напор визуального и вещного в спектакле убивает значительную часть поэзии гоголевской пьесы. Однако данный упрек нельзя было адресовать актерскому составу. Молодые силы труппы успешно справились с поставленной целью, и герои бессмертной комедии, напротив, предстали в гротескном, пропущенном через комедийную условность обличье. «Ревизор» — с демонстрацией наличия в Художественном театре сильного актера (во многом вследствие этого) — был определенным шагом вперед в завоевании театром новых художественных границ.

В чем же было творческое значение «Царских врат» и какую этот спектакль нес на себе своевременную необходимость?

Молодой философ Ивар Карено должен исправить свою слишком одиозную работу по философии. В противном случае ему угрожает нищета и опись имущества. Его жена Элина искренне любит своего мужа, но страдает от недостатка внимания с его стороны. Наконец она прельщается ухаживаниями пошлого журналиста и уходит из дома. А бедный, но не сломленный Карено остается один на один с судебными приставами.

Таков в общих чертах незатейливый сюжет пьесы. Помимо названных героев в ней задействованы: коллега Ивара — ученый-рenegат Карстен Йервен, предавший высокие идеалы; его невеста, ради благополучия которой Йервен и предал высокие идеалы; служанка в доме супругов Карено — Ингеборг, к которой Элина временами ревнует мужа; есть ещё второстепенный персонаж — пожилой таксидермист Чучельник, который по заказу Элины изготавливает чучело сокола ко дню рождения Ивара.

История вторичного обращения Художественного театра к драматургии Гамсуна насыщена множеством внутренних проблемных сюжетов. По причине слабой освещенности этой узкой темы в исследовательской литературе, многие из них не имеют логического разрешения. Основания для того кажутся естественными: «Врата» громким событием не стали. Спектакль хоть и вошел надолго в репертуар, но великой славы никогда не имел. Единственное, чем он, пожалуй, запомнился — это феноменальным дуэтом Лилиной и Качалова.

Правда, о том, как играли актеры художественной труппы одни из своих самых успешных ролей, нам известны только от-

голоски, зафиксированные в редких воспоминаниях участников и прессе.

Для Качалова роль Карено стала знаковой. В ней он смог продемонстрировать свои лучшие способности и сделал это, как впоследствии признавался, с наименьшими трудностями [1, с. 658]. Легче ему дался только Петя Трофимов. Ивара Карено Качалов играл потом всю свою жизнь, в том числе и в новой, советской редакции «Царских врат», текст которой лично переделывал под идеологически правильный формат.

Лилина, как и Качалов, была заявлена в афише ещё летом, когда, как предполагал Немирович, должны были начаться репетиции. Триумфальный успех Марии Петровны в роли жены Ивара Карено составил событие в истории Художественного театра. Тем не менее, если во всех последующих постановках «У врат царства» главную роль неизменно играл Качалов, то через Элину прошли многие актрисы театра. Роль не стала для Лилиной что называется коронной. Конечно, этому есть простое объяснение. На момент первой премьеры Лилиной было уже сорок три года, а основополагающим психофизическим атрибутом персонажа Элины являлась её молодость и даже некоторая детскость.

Идейным вдохновителем «Врат царства» был Немирович, за которым следует предполагать основное режиссерское авторство, несмотря на то, что номинально постановщиком числился Лужский.

О том, как появилась пьеса в спектре внимания МХТ, сведений также мало. В одной газетной заметке говорилось, что первым, кто рассмотрел в уже не новой пьесе Гамсуна перспективный материал, был Мейерхольд, рекомендовавший её Немировичу при встрече в Екатеринославе, где гастролировало Товарищество новой драмы. Настаивать на таком истоке «вратного» сюжета не позволяет недостаток сведений, но с лета 1908 года Владимир Иванович возлагал на пьесу большие надежды. Он предпочитал, чтобы сезон начался именно с Гамсуна. Однако его логичная предсезонная схема, преследовавшая цель осуществить максимальное число постановок, не воплотилась, как обычно, даже наполовину.

В резком контрасте с «Драмой жизни» структура декорационного оформления «Бранда» вызывала ассоциации не с живописным полотном, а скорее с ландшафтным макетом. Суровая

скандинавская природа, где естественной визуальной доминантой выступали горные хребты и фьорды, несла на себе весь адекватный ей титанический пафос философской драмы. Концепция сценографии при этом не состояла единственно в скрупулезном воссоздании норвежской природы как рамки действия. Сама пьеса Ибсена требовала того, чтобы окружающая среда являла собой воплощенного бога, с которым борется пастор-максималист. Декорации были в той мере условно стилизованы, что не погружали героев в какую-то конкретность «реального» места. Подчеркнутый экзотизм грозных фьордов в этом случае транслировал ассоциативно-символический подтекст спектакля. В работе над «Вратами» повторился, по всей видимости, подобный подход.

От спектакля остался миниатюрный рисунок и три картонных макета, о которых стоит сказать особо.

Карандашно-акварельный эскиз изображает на переднем плане дом четы Карено, расположенный на фоне равнины, на горизонте переходящей в море. Дом — каменное строение, о двух этажах, с выведенной наружу печной трубой и двускатной крышей. На рисунке он изображен с углового ракурса для видимости объема. Однако рабочая ценность рисунка состояла, надо полагать, не в том, что он задавал параметры места действия, а в том, как он метафорически передавал характер самого действия.

Одинокое стоящий на фоне равнодушно-невозмутимого пейзажа дом символически акцентировал одинокую борьбу Карено с окружающим миром. Показательно, что дом не стоит на краю отвесной скалы или под сенью водопада, а просто покоится в себе, никем и ничем не затрагиваемый. Значительную часть эскиза занимают клубы дыма, поднимающиеся из трубы. Они, как признак невидимой жизни, ещё больше обособляют внутренность дома, передавая вместе с тем неоднозначный характер мироощущения его жильцов. Само наличие дома, его монументальность, угадываемое благополучие внутри него снимали остроту драматического конфликта.

Сущность драмы Карено в сравнении с трагедией богоборчества Бранда иного рода. Борьба с миром в ней имела более понятную, реально возможную, отчасти даже гражданскую направленность, а не отвлеченно-философский, максималистский смысл. Подспудное резонерство Гамсуна, по всей видимости, уч-

тённое постановщиками, не подразумевало идеализацию индивидуальной воли, оно делало её предметом, с одной стороны, горькой иронии, с другой — фаталистической критики. Цельность драма «У врат царства» обретает лишь как часть трилогии, ключевая формула которой — «драма жизни». Карено «Вечерней зари» — смирившийся, обретший семью обыватель, «человек, который не хотел приклониться, но преклонился и он». Печальная, но не трагическая судьба Карено — следствие личных заблуждений и закономерных обстоятельств жизни. Важный нюанс — в итоге его повергают смехотворные (для Бранда) обстоятельства: у него отнимается дом — надежное укрытие от мирского неблаго-расположения.

Не менее интересна манера рисунка. Основным графическим средством здесь является широкий контур. Витиеватые, условные линии клубов дыма исполнены в постимпрессионистской стилистике. Подобная подчеркнутая «живописность» обогащает понимание драмы. Фактура рисунка подсказывает, каким создатели спектакля видели его сценическую обусловленность. Атмосфера эскиза, воплощенная в модернистском ключе, говорит о том, что живописное начало предполагалось в качестве конструирующего принципа и для спектакля.

Данное предположение, косвенно раскрывающее часть замыслов постановщиков «Врат», имеет, к сожалению, одно отягчающее обстоятельство. За время подготовки спектакля, начало которой стоит отнести к лету 1908 года, сменился художник. В.Е. Егоров, оформлявший в предыдущих сезонах ряд постановок, которые должны были расцвести репертуар и метод МХТ: «Драма жизни», «Жизнь человека», «Росмерсхольм» и «Синяя птица», — условно говоря, «символистские» спектакли, в какой-то момент сменился на надежного и проверенного традиционалиста В.А. Симова. Вышеупомянутый эскиз скорее всего принадлежал карандашу и акварели Егорова, и, следовательно, стоит предположить, что первоначальный замысел — поставить «У врат царства» в одном ряду со спектаклями, показательными своей откровенной жадностью условности, — был забракован. Это крайне существенный момент, иллюстрирующий вместе с эволюцией частного проекта видоизменение магистрального курса на возвращение к тому самому «реализму».

Участие Симова, кроме того, в некотором смысле подчеркивало преэминентность «У врат царства» по отношению к «Бранду», а не к «Драме жизни».

Одиннадцатый сезон, таким образом, можно было бы разделить на две части, из которых первая, с «Синей птицей», еще оставалась заложницей недавнего модернистского прошлого, а вторая стремилась к обновлению творчества более близкими театру способами.

Мест действия в спектакле было два: сад перед домом Карено и внутренние покои. Первый акт шел в уличной, садовой декорации. Три следующих проходили в гостиной.

Садовая декорация ограничивала вид дома нижним этажом. Палисадник с редкими стойками, увитыми плющом, на фоне внешней стены проходил как раз посередине сцены, разделяя её на две части. В первом акте действие разворачивалось по обе стороны этой изгороди. Тем самым достигалось визуальное отличие «домашних» сцен Элины и Ингеборг, затем Элины и Ивара от диалога Карено и Гиллинга по признаку своего и не своего пространства.

Профессор Гиллинг приходит к Ивару с намерением внушить академическую мораль и фактически шантажирует его, вынуждая исправить диссертацию. Их диалог (предмет самых кардинальных исправлений в сороковые годы) имеет функцию завязки, определяя для Карено альтернативы драматического выбора. Кроме того, то, как он написан — фактически это монолог Гиллинга, — дает основание видеть в нем резонерский эпизод. Он — своего рода пролог ко всей трилогии; профессор убеждает Карено при помощи указания на свой личный опыт: мол, и он был когда-то бунтарем, но, умерив пыл, достиг того, чем он в настоящий момент является.

Определенная выключенность эпизода из драматического времени, как кажется, не укрылась от создателей спектакля. Ведь, таким образом, не слишком нарочито, разговор с Гиллингом заключает в себе трагическое предостережение. И режиссерское чутье Немировича подсказало такую мизансцену, которая расположила обоих участников на авансцене, за палисадником, отмечающим и границу дома, и границу «первого» сценического пространства.

Трудность сцены при постановке (неожиданно этой простой с актерской точки зрения сценой на репетициях занимались довольно долго) состояла в том, чтобы выявить в подобной статичности внутренний динамизм. Вся ответственность при этом падала исключительно на плечи Качалова и Массалитинова (Гиллинг).

Три остальных акта проходили в комнате, основную функцию которой сложно назвать. Она одновременно и прихожая, и гостиная, и рабочий кабинет Карено. Причем, подразумевая реальные габариты дома и наличие других комнат, подобную многопрофильность пространства нельзя объяснить бедностью хозяев. При внимательном взгляде на эту большую комнату станет понятно, что такое её устройство нельзя объяснить только бытовыми соображениями. Очевидно, функциональность места — эстетического порядка.

На самом деле это свойство комнаты неприкрыто стремится себя обнаружить. Три зоны действия, соответствующие интерьерным назначениям каждой из трех неотделенных друг от друга частей комнаты, расположены параллельно рампе на одной линии. Слева — поднятая над полом площадка с лестницей, ведущей от входной двери; далее, направо — самое большое пространство гостиной с камином, чайным столиком, креслами и стульями, развернутыми в пол-оборота к рампе; в правой части сцены, на фоне больших окон, открывающих вид на садовые деревья, — огромный, заваленный бумагами и книгами стол Карено с лампой и стул с высокой спинкой.

Подобная планировка создалась не сразу. Третий макет хранит промежуточный этап создания второй декорации. Комната на нем не кажется такой большой и «выпрямленной» в одну линию, так как здесь, почти по центру помещена угловая стена. Правая часть комнаты расположена чуть впереди, обособленно от остального пространства, в силу чего в гостиной появляется визуальная глубина. Скорее всего, в этой правой части и должно было находиться рабочее место Ивара Карено.

Макетная эволюция свидетельствует о том, что постановщикам было зачем-то нужно задать в спектакле пространственную и, таким образом, действенную симультанность. Любопытно, что в том, как итоговая «трехчастная» комната обращает себя на зри-

теля всей своей фронтальной настойчивостью, есть что-то от мистериальной сцены. Здесь даже сохраняется неперемнная говорящая символичность каждой из частей.

Вход — не просто замаскированный под дверь проход из кулис. Левая зона подчеркивает саму сущность вхождения, чему способствует выстроенный помост, возвышающий входящего/выходящего над остальными. С этой площадки Чучельник показывал заказанное Элиной в подарок мужу чучело сокола: символ мертвого героизма и иллюзорной борьбы; там же заранее заготовлен крюк для него. Туда же в конце уходит сама Элина; наконец оттуда появляются судебные приставы с описью имущества. Постоянная угроза и бессловесный укор нисходят от этого места, посягая на уют остального пространства.

Рабочее место Карено вступает с входом в своеобразный диалог. Оба полюса символически уравнивают друг друга. Это единственное место, целиком принадлежащее философу, здесь он чувствует себя в своей зоне. Тем не менее расположение стола на фоне окон подчеркивает замкнутость и самопоглощенность ученого. Опосредованно проступающая глубина здесь не рабочая — она искусственная и обманная. Тут Карено отъединяется от общей группы гостей. Здесь он сидит, когда приходят приставы: последняя мизансцена разводит на двух полюсах фактических антагонистов, ведь именно от нищеты Ивар ждет самого страшного в своей судьбе. На этом же столе сидит Элина, в отсутствие мужа объясняясь с Бондезеном. Аналогичным образом сцена акцентирует некий пространственно-символический мотив адюльтера: в кульминации создавшейся интимности в комнату входит Карено и застаёт жену сидящей поверх своих бумаг.

Однако самая сложная роль у центральной части, с камином. В этом месте, самом выгодном композиционно, разворачивается единственная в пьесе ансамблевая сцена из второго акта. К супругам Карено, романтические отношения которых постепенно портятся по причине равнодушия Ивара (осознает это, правда, пока только Элина), приходят на вечерние посиделки коллега Карено Йервен, его невеста фру Ховинд и франтоватый журналист Бондезен⁴.

⁴ Карстен Йервен — Л..М. Леонидов; Натали Ховинд — В.В. Барановская; Эндрю Бондезен — В.В. Лужский.

В контексте драмы этот эпизод — центральный, так как в нем в полную силу вступают все сюжетные коллизии. Магистральная драма выбора Карено осложняется двумя подспудными конфликтами. Осознанием Йервеном своего ренегатства в глазах Карено и разгорающимся противоречием в душе Элины: между любовью к мужу и женской потребностью во внимании, которое стимулирует легкомысленный журналист.

Сцена написана так, что светский разговор ни о чем наполняется скрытыми подтекстами. Движущими центрами его являются Элина и Йервен. Суетные слова и незаконченные фразы равномерно нагнетают целую интригу вокруг Карено. Флирт Элины с Бондезеном — изначально несерьезная попытка вызвать ревность мужа — в какой-то момент теряет свой целевой характер. А саркастически самоедский тон Йервена перерастает в еле сдерживаемую мучительную скорбь, достигающую апогея к моменту, когда он вручает Карено на прочтение свою работу.

Намеки, недомолвки, искоса брошенные взгляды, пропущенные реплики, подавляемые эмоциональные реакции, красноречивое молчание, рассеянное поведение, статичное напряжение — вот психологический арсенал действия во втором акте. Эпизод требовал максимального напряжения актерских сил. Необходима была предельная степень проживания персонажа и нахождение внутри слаженного ансамбля. Задача состояла в том, чтобы создать динамизм последовательно развивающейся интриги, всегда вовремя переходя на следующий градус сценического напряжения.

Особую сложность сообщала фактическая внешняя неподвижность и кажущееся отсутствие действия. Тонкости психологических перепадов являлись единственным объектом зрительского внимания. И, несмотря на непрерывность коллективного разговора, значительную часть сценического времени каждому из актеров приходилось играть реакции на реплики других. Более того, разговор не являлся в полном смысле коллективным, так как он постоянно обнаруживал тяготение к двум своим центрам — Элине и Йервену. Их темы в общем коммуникационном пространстве мало пересекались, и при активном звучании одной другая должна была выдерживать паузу. Чем именно заполнялись эти паузы, узнать невозможно. Ясно одно, что параллельно вербальному тексту необходимо должен был су-

уществовать доскональный физический и мизансценический рисунок. Недаром второй акт занял девяносто процентов всего репетиционного времени.

Гармонический синтез актерской игры и сценографии, в определенной степени функционировавшей в качестве говорящей среды, постановщикам удалось. В отличие от «Драмы жизни», рецензенты больше не старались найти слова для стилизованного образа сценического действия. Здесь главным образом был замечен актерский ансамбль и те методы психологически характерной игры, которой славился Художественный театр. Независимым от действия значением сценография практически не обладала, что в этом случае можно отнести к её достоинствам. Она не перешагнула границы визуальной навязчивости, но выгодно подчеркивала героев и течение фабулы.

Несколько раз в статьях о спектакле звучит слово «реализм» — как заново обретенное театром эстетическое качество игры.

Поистине легендарные масштабы приняла суммарная похвала, источаемая зрителями по поводу игры главных актеров: Качалова и особенно Лилиной. Даже Гуревич, оставившая о спектакле самый теплый отзыв, невольно разоблачала свое неоднозначное отношение к нему [2]. Для неё положительное во «Вратах» — в творении «благородной и вдумчивой труппы» — было не более, чем удачным фоном для актерского триумфа Лилиной в роли Элины. На этом соображении основано и её сравнение гамсуновского спектакля МХТ с аналогами Александрины и Комиссаржевской.

Однако в полном смысле успешными назвать «Врата» не удастся. Наиболее общими для всех критиков эмоциями были, пожалуй, замешательство и чувство неполноценности испытанного удовольствия. Разбираясь в его причинах, многие жаловались на перенасыщенность действия следами работы и его нединамичность. Отдавая должное положительным чертам спектакля, даже вспоминая в связи с ним поэзию чеховских спектаклей, критика не чувствовала убедительной новизны постановки. Ясно сознавая упорство труппы и режиссеров в работе над Гамсуном, она не находила искомого, того, на что эта работа была направлена. Можно сказать, что не выявленной осталась принципиально сформулированная «театральность» данного спектакля.

Тем не менее, как нам кажется, в этом вопросе стоит восстановить историческую справедливость, ибо вполне очевидная попытка создать определенную театральность во «Вратах» Художественным театром была предпринята. Рассуждая о прошлых натуралистических опытах, Станиславский видел их недостаток в том, что несовершенства актерской игры ещё несовершенной труппы приходилось подстраховывать различными режиссерскими приемами. Тем набором постановочных средств, впоследствии составивших расхожие суждения о методе МХТ.

Иллюзия реальности происходящего в великих старых спектаклях стремилась достичь единства сцены и зрительного зала в логике предельно возможного в театре нахождения зрителя при сиюминутном самораскрытии художественного бытия. То есть сам по себе натурализм стоило понимать как необходимое на тот момент новое средство утверждения вечного театрального закона.

Спектакли юбилейного года, в том числе и «Врата», свидетельствуют о том, что актерские силы МХТ выработали ту степень профессионализма, когда необходимость активно воздействующей сценографии и подстраховывающей режиссуры переставала быть острой. Убедительность актерского перевоплощения полагалась главным средством реализации иллюзии. Вместе с тем сущность спектакля при этом должна была определенным образом трансформироваться.

Менялись сама мера и принцип отношения актера к сценографии. Можно сказать, что теперь не актерское существование обуславливалось сценографией — предлагаемыми обстоятельствами создаваемого среза действительности, а наоборот. Декорации во «Вратах», выстроенные не как замкнутое пространство — комнаты и сада, сознательно лишали актеров четвертой стены, тем самым подчеркивая в героях и в действии ощутимую долю театральной условности. При таком положении больше был заметен типически-обобщенный, нежели жизнеподобный образ персонажа.

Отчасти этим, большей или меньшей степенью воплощения обобщенных, ассоциативно и символически распространенных образов, объяснялся и успех главного дуэта, и эпизодические погрешности, и сильные места в общей актерской игре. Показательно заметен был второстепенный Чучельник, два раза появлявшийся в спектакле на короткое время, о котором писали,

как о важном элементе действия. За это время успели оценить игру Бурджалова, которая по всеобщему вердикту ему не удалась. Бурджалов играл слишком характерного и бытового Чучельника — одного из представителей сей славной профессии, что не вязалось с символическим статусом гамсуновского героя.

По этой же причине для критики открывалась возможность практически не замечать пьесы и видеть сценический текст помимо развития сюжета. Безусловно, в этом было что-то от старого театра, от пресловутых «заветов Щепкина».

Чем же являлись «Врата» с формальной точки зрения, по каким законам театральности они существовали? Опираясь на вышесказанное, можно заключить, что это была такая стилизация, направленная на раскрытие заложенной в самой пьесе эстетической логики бытия и, что немаловажно, общей поэтики Кнута Гамсуна. Трудноуловимое очарование «Пана», «Виктории», «Мистерий» характеризовало и драматическую трилогию норвежского автора, и первую ее часть в особенности. Явный, но не броский символизм (существовала более точная формула — гамсуновский импрессионизм) находил путь к читателю сквозь призму самой простой нарративности. Почвенные, мистические, страшные силы, управляющие жизнью человека, были прочно скрыты под спудом обыденности и самых приземленных поступков, лишь косвенно обозначая себя в определенные моменты повествования. Насквозь пронизанный подобным лирическим символизмом мир Гамсуна говорил с читателем языком намеков и предчувствий.

Художественный театр находил здесь иной тип скандинавской и символистской драмы. «Врата» — это «Бранд», одетый в человеческие одежды и спущенный на равнину. Оттого спокойная, комнатная обстановка здесь несколько неврастенически заключает в себе ощущение не комнатного объема. Вместо фьордов — условно скандинавский орнамент на ковре. Вместо борьбы с богом — борьба с призраком нищеты. Все усилия труппы и постановщиков были направлены на то, чтобы донести до зрителя под оболочкой вполне понятной буржуазной драмы выбора невыразимый гул судьбы и общечеловеческих обобщений.

На это указывают, например, свидетельства критиков об игре Качалова. Героический темперамент, неотъемлемый от актера, на этот раз стал для него объектом преодоления. Рассеянно надевая

шляпу, застегивая ботинки на ноге Элины, Качалов, с одной стороны, подавлял в себе Бранда, с другой — очеловечивал его. Как раз по причине того, что Гамсун (это следует из трилогии в целом) осуждал умозрительный идеализм Карено. В последней мизансцене, с приходом приставов к стоящему на другом конце сцены Карено, явственно звучал аккорд трагической обреченности борьбы, но и в то же время — величия борца. Во всяком случае, Карено психологически и характерно сложнее Бранда, что и пытался передать Качалов, избегая однозначности в создании роли.

Чрезвычайно интересно, что Гуревич, признавая за Качаловым отдельные моменты высокого исполнения, выделяет те сцены, где Карено практически молчит. Сцена с профессором, чтение рукописи, уязвленный ответ на обвинения в ревности — здесь Качалов играл штрихами, на ограниченном пространстве допустимого теснотой жеста, подавляя в себе максимализм или давая ощущение какой-то его бессознательной естественности. Этот Карено источал не столько принципиальность, сколько спокойный, врожденный фанатизм.

Здесь сказывалось прежде всего глубокое, убедительное проникновение даже не в образ, а, по признанию самого актера, в «стихию автора», в неспешный, нединамичный темп-ритм этой пьесы. Вот Карено читает рукопись Йервена. Диссертация по философии — вещь, надо думать, объемная, и, чтобы ощутить в ней ренегатство автора, читать нужно довольно продолжительное время, и, судя по всему, Качалов отыгрывал этот немой эпизод не формально. Удивление, негодование и гнев проступают на лице Карено, последовательно сменяя друг друга. Он сидит за столом, придвинув лампу и устроившись поудобнее. Все свидетельствует о неспешности действия, которое сложно было сделать зрелищным, слишком соблюдая меру «переживания».

Не легче была и задача Лилиной, чью Элину все дружно окрестили мещанкой. Принимая во внимание то, что критика ссылалась на буквальный текст Гамсуна, где Элина — крестьянка, мы можем примерно понять общий контур актерского толкования. Элина составляла в пьесе чувственное начало, оппонирующее книжной черствости Карено. И мысль критиков, скорее всего, учитывала то, с какой подробностью воплощалось Лилиной это свойство персонажа.

Мещанка Элина слишком явно отдает себе отчет в своих действиях, она сознает каждое движение своей уязвленной души и при этом очевидно стыдится своей порочности. В ней не должно быть наивности и стихийной естественности, характерной для крестьянки. Можно представить, что актриса, чья роль почти целиком построена на кокетстве и несложной ревности, сильно подчеркивает эти способы женского поведения. А в конце, в сцене, где Элина, уже готовая к побегу, возвращается, чтобы пришить пуговицу на пиджак Карено, — этой кульминации сомнения и решимости, она акцентирует момент душевного разлада, демонстрируя в качестве мотива греховности не почвенный зов крестьянки, а пошлую порочность заскучавшей барыньки.

Здесь примечателен сам возникший дискуссионный вопрос о принципиальности воплощения типа: крестьянка или мещанка, что для смысла пьесы имело основополагающее значение. Ибо каждая из возможных трактовок мобилизовала разный психологический сюжет, мотивировавший общий смысл драмы. Совершенная характерная игра Лилиной, тотально вжившейся в Элину и, что ценно, оправдавшей жанровую природу роли, не оставляла пространства для тайны, того до-словесного и до-рефлективного начала темперамента, что в госпоже Карено из «Драмы жизни» пластически кристаллизовалось в символ чувственности и что являлось признаком игры в той же роли Комиссаржевской.

Неудачи спектакля как целого объяснялись осязательностью кропотливой работы по обновлению и попытками пересмотра театром общих мест своего художественного кредо. Полнота содержания, о которой писала Гуревич, была ничем иным, по всей видимости, как по-особому сложившейся структурой множественных тяготений действия [4, с. 2]. Этими тяготениями были, с одной стороны, актеры, с другой — не до конца проведенный принцип их освобождения от пут магистральной режиссерской воли и сценографии.

Красноречивое свидетельство того, что «У врат царства» изначально планировалось как поиск новой выразительности, можно увидеть в том, что сам Немирович, еще летом предлагая пьесу для постановки, был убежден — успеха у зрителя спектакль не сделает. Пьеса Гамсуна, слишком вербальная и в то же время

вся построенная на штрихах, требовала соблюдения меры актерской свободы в создании образов, в логике существования в ансамбле и в рамках сценографической данности. Конечно, именно за такие пьесы Художественный театр чаще всего и брался. Однако первая гамсуновская драма имела странное свойство: заключая в подтексте потенциально глубокие смыслы, она или робко выводила их на поверхность произносимого текста, или, заставляя все же звучать, обнаруживала их действительную пустоту и необязательность. Не случайно Як. Львов сомневался, не написал ли Гамсун «трагифарс пошлости» [3, с. 171].

МХТ сделал, может быть, максимум того, что было при этом возможно. Но как раз такой, комплексный подход лишил спектакль, несмотря на актерские победы, как внешнего, так и внутреннего динамизма. Хочется поверить Теляковскому, как субъекту стороннего, во многом даже враждебного МХТ театрального мнения, прозорливо заметившему на прогоне: «Пьеса эта у публики, кажется, не будет иметь большого успеха — она слишком длинна, умна и в то же время скучна» [6, с. 640].

«Врата» не рвали на первый взгляд каких-то глобальных задач; они не продвигали радикально нового подхода. Но это был спектакль, который отражал последовательное искание Художественным театром своего творческого облика. В противовес этому, восстанавливая диалектический баланс всякого смелого театрального итога и преследуя цель подвести черту под разговором о новом реализме МХТ, приведем заключительную фразу из статьи О. Чюминой: «На этой постановке отдыхаешь после ослепительных красок и смелого размаха режиссерской фантазии в “Синей птице”» [7, с. 207].

Список литературы

References

1. Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В. Я. Виленкин. М., 1954.

Vasily Ivanovich Kachalov: a set of articles, memoirs and letters / Compiled and edited by V. Vilenkin. Moscow, 1954.

Vasilij Ivanovich Kachalov: Sbornik statej, vospominanij, pisem / Sost. i red. V. Ja. Vilenkin. M., 1954.

2. Гуревич Л.Я. У врат царства // Слово. 1909. № 767.
Gurevich L. At the gate of the kingdom // Slovo, 1909. No. 767.
Gurevich L.Ja. U vrat carstva // Slovo, 1909. No. 767.

3. Львов Як. Художественный театр // Рампа. 1909. № 11.
L'vov Ya. "The art theatre" // Rampa. 1909. No. 11.
L'vov Jak. «Hudozhestvennyj teatr» // Rampa. 1909. No. 11.

4. МХТ в художественной критике // Артист. Режиссер. Театр. М., 2007.
The Moscow Art Theatre in the eyes of theatre critics // Artist. Theatre director. Theatre. Moscow, 2007.
MHT v hudozhestvennoj kritike // Artist. Rezhisser. Teatr. M., 2007.

5. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.
Stanislavsky K. Articles. Speeches. Talks. Letters. Moscow, 1953.
Stanislavskij K.S. Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma. M., 1953.

6. Теляковский В.А. Дневники директора императорских театров 1906—1909 // Артист. Режиссер. Театр. М., 2011.
Telyakovsky V. The diaries of the director of The Imperial Theatres 1906—1909 // Artist. Theatre director. Theatre. Moscow, 2011.
Teljakovskij V.A. Dnevniki direktora imperatorskih teatrov 1906—1909 // Artist. Rezhisser. Teatr. M., 2011.

7. Чюмина О. Театральные параллели (К гастролям Московского Художественного театра) // Правда жизни. 1909. 13 апреля.
Chumina O. Theatre parallels (On the occasion of The Moscow Art Theatre tours) // Pravda zhizni. 1909, the 13th of April.
Teatral'nye paralleli (K gastroljam Moskovskogo Hudozhestvennogo teatra) // Pravda zhizni. 1909, 13 aprelja.

Данные об авторе:

Таки Григорий Михайлович — аспирант, Государственный институт искусствознания, E-mail: gtaki2007@yandex.ru

Data about the author:

Taki Grigoriy Mikhailovitch — PhD student, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia. E-mail: gtaki2007@yandex.ru

А.А. Шестопалова

*Государственный институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

**СЭМЮЭЛЬ БЕККЕТ:
РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД ХУДОЖНИКА МОЛЧАНИЯ**

Аннотация:

В статье исследуется феномен режиссерской работы драматурга Сэмюэля Беккета, влияние живой театральной практики на его драматургию, основы взаимодействия автора с актерами и театральные особенности текстов Беккета.

Ключевые слова: театр, режиссер, Беккет, драматургия, язык, тело.

A. Shestopalova

*Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Moscow, Russia*

**SAMUEL BECKETT:
A SILENT ARTIST'S DIRECTING METHOD**

Abstract:

The article is a research study on Samuel Beckett's direction work, on the influence theatre processes of the time exerted on Beckett's dramaturgical texts, including an assessment of the interaction between the director and the actors and an outline of special features of Beckett's drama pertaining to the theatrical nature of these works.

Key words: theatre, director, Beckett, drama, language, body.

Успех премьеры пьесы «В ожидании Годо» в парижском театре «Вавилон» в 1953 году застал врасплох 47-летнего писателя Сэмюэля Беккета. На пути драматургии автор делал свои первые шаги. Известно, что режиссер и друг Беккета Роже Блен сперва склонялся к постановке гораздо более «внятной» первой пьесы автора «Элефтерия», однако на объемный сценографический текст (две комнаты, камин, кресла, кровати, поворотный круг) денег, разумеется, не хватало, и режиссеру пришлось выбрать

значительно более скромную по сценографии, но едва ли обреченную на популярность, непонятную «В ожидании Годо».

К слову, единственный театральный опыт Беккета к тому времени ограничивался университетской пародией на «Сида» Корнеля в далеком 1931 году. Пьеса, написанная им специально к студенческому капустнику Тринити-колледжа, называлась «Lost Kid» (имя заглавного героя, название созвучно Сиду, перевод названия: «Потерянное дитя»). Сам автор играл престарелого отца Кида, облачась в исторический костюм, но добавив к нему котелок (впоследствии без котелков на головах не обходилась практически ни одна постановка «В ожидании Годо»).

Беккет в письме одному приятелю охарактеризовал свою деятельность как драматурга так: «Драматургия начиналась для меня как игра. Мне нужен был отдых от прозы. В театре есть множество устойчивых условий, есть даже публика. А в прозе нет ничего: мне абсолютно все приходится изобретать заново» (сентябрь 1971 года).

Беккет провел около десяти лет, ассистируя английским и французским режиссерам в постановках его текстов. Джордж Дивайн, Дональд Мак-Вини, Энтони Пейдж, Жан-Мари Серро — режиссеры, благодаря которым Беккет на практике осваивал профессию, да и законы театрального действия в целом. Беккет до самого конца находился в театре в несколько неуютном, дилетантском положении, его предусмотрительность и желание заранее предположить, что случится на репетиции, встречались с реалиями живого театра, спонтанными реакциями, тщеславием актеров, сменяющимся контекстом, а главное — с устоявшимися «традициями театральной условности», переломить которые удавалось крайне непросто. Однако режиссерская работа невероятно мощно повлияла на драматургию Беккета и в конечном итоге привела автора к выходу в новые пространства реализации текста, такие, как радио и телевидение.

Освоение режиссерского ремесла не было самостоятельным желанием Беккета, однако руководство Шиллер-театра в Берлине, лондонского Роял-Корт и труппа Мадлен Рено и Жана-Луи Барро уговорили автора взяться за постановку собственных пьес. К тому же Беккет был страшно неудовлетворен сценическими интерпретациями его текстов в исполнении других режиссеров.

Например, американский режиссер Алан Шнайдер, впоследствии один из лучших друзей Беккета, начавший свой долгий путь по изучению драматургии Беккета с постановки «В ожидании Годо» в лондонском театре Критерион, в своих мемуарах рассказывал о невменяемом поведении Беккета во время премьеры спектакля. Автор страшно сердился, хватал режиссера за руку, яростно шепча, что все идет не так, но окончательное разочарование постигло Беккета в сцене, где в конце второго акта после вопроса Владимира «Где живет Годо?» мальчик указал на небеса. Внятные концептуальные конструкции по отношению к собственным произведениям чрезвычайно не устраивали драматурга. Особую ненависть питал Беккет к немецким режиссерам, чья тенденция к переписыванию его текста с целью придания большей понятности буквально сводила автора с ума. Письма Беккета Шнайдеру об отношении немецких режиссеров с его текстом полны настоящей ярости и пожеланий насильственной смерти.

Эволюция драматургии Беккета стала возможной благодаря его желанию превысить лимиты театральной условности. Разница между «В ожидании Годо» и поздними пьесами образовалась в процессе взаимных испытаний, которые театр и драматург преподносили друг другу. Поздние пьесы для театра фактически являются пыткой для сознания, как актерского, так и зрительского. Результатом театральных открытий Беккета стала невозможность завершения процесса написания пьесы, пока её текст не будет опробован репетициями. Беккет постепенно перестает разделять написание и постановку пьесы в работе над спектаклями. Многие из своих поздних пьес он переписывал и корректировал на протяжении всего репетиционного периода, доводя актеров до сумасшествия. Режиссерский опыт дополняет драматургический, в данном случае наследуя шекспировскому театру, где окончательный текст пьесы, как известно, был итогом живого театрального действия, а к его последующей записи и распространению автор отношения зачастую не имел.

В начале ноября 1963 года Беккет пишет в письме Алану Шнайдеру: «Я понял, что невозможно окончить пьесу, пока не начнешь ее репетировать». Этот подход стал ключевым для всего последующего периода режиссерской работы Беккета. Все, что изначально невозможно воспроизвести на странице, дополняя-

лось объемом репетиции и входило в текст готовой пьесы: эхо, контрастность голосов, использование голоса как музыкального инструмента, точность и форма жеста, характер взгляда, последовательность и продолжительность монологов, пауз, направление, скорость и форма сценического движения, ритмы и фазы диалогов и многое другое. Каждый из этих аспектов был необходим Беккету для завершения пьесы, а порой складывался текст, полностью состоящий из параметров-схем и звуковой партитуры, фактически заменяющих язык человеческий.

Фрагменты пьес «В тот раз» и «Действие без слов»:

«...Занавес. Сцена во тьме. Постепенно освещается ЛИЦО СЛУШАТЕЛЯ примерно в десяти футах над сценой посредине ее.

Старое белое лицо, длинные яркие белые волосы, как будто растилающиеся сверху.

Голоса А, Б, В — его собственные, доносящиеся до него с обеих сторон и сверху. Они перетекают из одного в другой, не прерывая общий поток, кроме тех мест, где обозначена пауза.

Тишина 10 секунд. ГЛАЗА СЛУШАТЕЛЯ открыты. Слышно его дыхание, медленное и регулярное» [2, с. 385].

«...Действующее лицо: мужчина.

Характерный жест: складывает и разворачивает свой носовой платок.

Место действия: пустыня. Ослепительный свет.

Действие.

Из-за правой кулисы задом наперед на сцену вылетает человек. Он падает, моментально вскакивает, отряхивается, отходит в сторону, задумывается.

Свист справа.

Немного подумав, человек идет направо, за кулисы. Моментально вылетает назад, на сцену, падает, вскакивает, отряхивается, отходит в сторону, задумывается. Свист слева.

Немного подумав, человек идет налево, за кулисы. Моментально вылетает назад, на сцену, падает, вскакивает, отряхивается, отходит в сторону, задумывается. Свист слева.

Немного подумав, человек направляется к левой кулисе, колеблется, останавливается, отходит в сторону, задумывается. С

колосников на землю спускается невысокое дерево. Из ствола, метрах в трех от земли, торчит одинокий сук. Верхушку дерева увенчивает хилый веник из пальмовых листьев, который отбрасывает вниз довольно-таки прозрачную тень.

Человек стоит в раздумьи....

С колосников опускается крошечный графин, к которому прикреплена огромная этикетка с надписью ВОДА. Метрах в трех от земли он повисает в воздухе.

Человек сидит в раздумьи.

Свист сверху» [там же, с. 201].

Пьесы Беккета, нужно отметить, лежат в двух плоскостях. Они одновременно и невероятно цепко привязаны к настоящему и также трагически отчуждены от него; одновременно незакончены и вместе с тем жестко сформулированы. Они театральны, это отчетливо театральные тексты, которые как можно дальше стараются дистанцироваться от формата «представления». Одновременно и включают, и игнорируют зрителя, обещая ему физическое присутствие, но всякий раз погружая его в пространство разрушенной или тщательно разрушаемой картинке, выстраиваемой на сцене. Сценический текст Беккета обнаруживает, что любая драматическая условность, происходящая в театре, абсолютно зыбка.

Все пьесы Беккета, начиная с «В ожидании Годо», так или иначе возвращаются к вопросам о существующих взаимосвязях, обычно не проговариваемых в театре, о роли зрителя в расшифровке текста, о видимой картинке внутри текста, о самом тексте, а также о взаимосвязи последних двух структур.

Также многими исследователями было замечено, что пьесы Беккета, начиная с самой первой, опираются на реконфигурацию условной идеи времени и места (хронотопа), обычно довольно строго определяемых в театральной практике. Можем опираться на термин одной из крупнейших исследовательниц творчества Беккета Руби Кон, который звучит как «театральность» [3, с. 75] — драматический конфликт между временем и местом в драме, между временем и пространством актера на сцене. Здесь поднимается фундаментальный вопрос о субъек-

тивности героев Беккета. Занимают ли герои в текстах Беккета именно тот мир, что текст выстраивает вокруг них или же они, наоборот, вскрывают границы условного хронотопа пьесы-спектакля? Является ли персонаж Беккета существом из настоящего или же он насильно изъят из присутствия в настоящем? Как может быть понят герой Беккета зрителями, если сама форма пьесы делает это понимание практически невозможным? И как можем мы, сидящие в зале, что-либо понять в связи с этими «людьми» (любимая формулировка Беккета по отношению к собственным персонажам)? Мы не можем быть уверенными ни в том, где находится этот герой, ни в том, существует ли он на самом деле в нормальном, «линейном» времени, ни в том, можно ли его вообще рассматривать с точки зрения традиционного времени и течения жизни.

В каноне беккетоведения стандартный ответ на этот вопрос полагается на неясность и условную идею о том, что субъективность беккетовских героев зафиксирована в самом пространстве и времени текста.

Справедливо было бы сказать, что в большинстве пьес Беккета для театра зафиксировано отношение пространства и времени по следующему образцу: хронотоп пьесы в любом случае шире и многофункциональнее любого возможного спектакля по этой пьесе, но, конечно, оба эти хронотопа последовательно соединены между собой. Получается, что все поставленные спектакли по пьесам Беккета являются ничем иным, как некой театральной «выдержкой» и учитывают все возможности и других интерпретаций данной пьесы. Это всего лишь один вариант из бесконечного числа постановок, формирующих мир, описанный в тексте вне пространства данности спектакля, и сам текст словно бы играет с этим парадоксом.

Пространственно-временная иерархия, описанная в манере бесконечного повествования, позволяет публике воспринимать субъективность персонажа, который существует в хронотопе данного спектакля только потому, что он насильно втиснут в рамки этого хронотопа, будучи шире его изначально. Мы воспринимаем его сиюминутный жесткий и описанный план существования, однако чувствуем пласт второго бытия и вне

хронотопа данного повествования. Такое повествование между тем полагается на последовательность событий, случающихся одновременно в двух хронотопах: в том, что вызывает драматург, и в том, что понимает зритель.

Характеры и герои Беккета вполне существуют в настоящем: Владимир и Эстрагон могут не знать, что конкретно произошло вчера, но они точно знают, что их существование доказано потому, что они существуют друг для друга.

Хэм и Клов («Конец игры») полагаются на данный момент, на факт диалога, чтобы зафиксировать свои позиции в пространстве. Прошлое Крэппа («Последняя лента Крэппа») кажется ему историей совершенно другого человека, прошлое Винни («Счастливые дни») утекает от нее по мере того, как она погружается в землю, но в том и другом случае несомненна фиксация персонажей в настоящем, в спектакле, по мере того, как они продолжают с трудом, но передвигаться в пространстве и времени. Герои не могут положиться на собственное прошлое, связывая его с настоящим, но они могут определить сами себя в действиях и словах, которые им приходится совершать день ото дня и ночь за ночью.

В устоявшейся театральной традиции тело актера фактически порабощено психологическими факторами: актер должен воплотить различные черты характера и выразить различные психологические состояния. В этом контексте тело актера — средство, полностью подчиненное психологическому описанию.

В театре Беккета само тело рассматривается с пристальнейшим вниманием. Автор относится к телу как к пространству, объекту, языку — как к подлинному «театральному сырью», которое может изменяться, ваяться, формироваться и искажаться в каждой новой своей стадии. Слово «сырье» должно быть в данном случае воспринято буквально. Обыкновенно тело актера является данностью, которая не варьируется на протяжении действия. Беккет же в театре намеренно подвергает тело метаморфозам. Автор воспринимает тело во многом как материал живописца или скульптора, осуществляя систематическое исследование всех возможных отношений между телом и движением, телом и пространством, телом и светом, телом и словами.

Тело может быть лишено движения, остановлено, скрыто от зрения зрителя, фрагментировано перед зрителем. Винни, самый яркий пример, погребена в земле по пояс, а затем по шею. Мы визуально воспринимаем Вилли исключительно по фрагментам его корпуса, двигающимся в определенный момент действия, мы видим его только в частях или фрагментах (его затылок, одна рука). В пьесе «Игра» мы наблюдаем три головы с «обозначенными» лицами, почти стертые, едва отличимые от сосудов, в которых они установлены, погружаемые в темноту, как только проектор поворачивается к другому лицу, чтобы опросить его. В пьесе «Не я» каждый видит рот, сошедший с ума, incapable управлять словами, которые он произносит. Слова в буквальном смысле проникают из отверстия, через которое они выпускаются.

Тело в пьесах Беккета не только фрагментировано, открыто зрителю, покрыто тенями, аннулировано или уничтожено: это также, в его самом типичном проявлении, механизм, лишенный способности движения. Беккет никогда не воспринимает движение само собой разумеющимся признаком тела. Само движение выставлено и исследовано только в отношениях к трудности или невозможности перемещения. Тела персонажей Беккета всегда существуют в состоянии отсутствия или отрицательности: incapable быть замеченными, или переместиться, или видеть (Хэм слепой, Крэпп близорукий, а очков у него нет), или слышать (у Крэппа со слухом беда) и т.д. И все же точно этот недостаток дает телу свою драматическую силу и свою действительность как рабочий материал для сцены. Тела с хорошим здоровьем, с «традиционной» красотой и «нормальными» потребностями здесь вообще не бывает. Таким образом, в драме Беккета тело начинает существовать только тогда, когда начинаются его страдания. Вместо того, чтобы рассматривать театр Беккета как портретную галерею калек-пессимистов, нужно понять его преднамеренное и интенсивное усилие заставить театр обратиться к проблеме тела, дать телу масштаб, измерение и осмысленное физическое присутствие. Беккет одновременно показывает и исследует физические и метафизические дефекты человека, но он также использует их для установления физического и сенсорного поля, позволяющего, как сказал бы Антонен Арто, заполнить пустующее театральное пространство с помощью особенного поэтического языка.

В произведениях Беккета неподвижность становится объектом живописи: она напрямую контрастирует с бесполезностью и незначительностью движений в большинстве пьес.

Одно из специфических свойств неподвижности — то, что она преобразуется в дальнейшую сценическую напряженность на основании физического дефекта, как, например, в пьесе «Последняя лента Крэппа». Глухота Крэппа усиливает напряженность слушания, потому что персонаж обязан приложить длительное усилие, чтобы не пропустить что-либо сказанное голосом, доносящимся из магнитофона. Он таким образом появляется в совершенно особом положении, «приклеенным» к магнитофону, захватывая его полностью, всем телом и останавливаясь, создавая таким образом новое существо, и на метафорическом, и на физическом уровне.

Один непреодолимый компонент драматической напряженности — это конфликт. В первых пьесах Беккета эта напряженность не происходит от психологического противостояния, а скорее от конфликта, который основан на физических параметрах (например, Клов хочет уйти от Хэма физически, чтобы возвратиться на свою кухню). С одной стороны, сценическое движение строится на сопротивлении: Клов, например, единственный способный к передвижению персонаж «Конца игры», испытывает затруднения при перемещении (он, например, больше не может садиться), он передвигается в любопытной манере: «неуверенная поступь негнушимися ногами». С другой стороны, движение все время противопоставляется неподвижности: быстрые и трудные движения Клова противопоставлены беспомощной неподвижности Хэма и двух стариков в мусорных баках. С точки зрения театральности неподвижность становится игрой смысла через контраст движений, предпринятых определенным персонажем — Кловом. Его самый маленький жест, таким образом, обладает огромным значением; маленькое минутное передвижение становится событием. Движение и неподвижность работают взаимно и динамично, каждое новое увеличивает драматическое воздействие предыдущего.

Так же, как существует внутренняя напряженность между тишиной и речью, есть внутренняя напряженность между непо-

движностью и движением. Слова происходят от тишины и возвращаются к ней; движение происходит от неподвижности и возвращается к ней. Все движения, вся работа жеста, в пределах «хронотопа неподвижности», имеют ценность только в напряженности, которая формируется между статикой и динамикой.

Актер-беккетанец всегда опирается на несколько параметров: экономия движений, концентрация и напряженность в жестах. Его жесты и движения, по замечаниям Беккета, проистекают из неподвижности и возвращаются к ней, постоянно прерываясь или приостанавливаясь, как в сценах сна «Последней ленты Крэппа». Сон вызван воскрешением памяти о женщине: Крэпп прекращает слушать, отключает магнитофон, его тело на секунду возвышается над сценой, он вскрикивает, фокус его внимания смещается, и он становится неподвижным еще раз, чтобы заново преследовать свою мечту. Движение здесь занимает место между двумя моментами неподвижности, в которых Крэпп становится неотличим от статуи. Внимание естественно сконцентрировано на музыкальности и ритме движений и жестов. Тело актера возникает полностью, с его страданием и его немощью, увяданием, и в то же время оно ритмически и музыкально организовано.

Иммобилизация тела, устранение всего движения в пространстве, как в пьесе «Счастливые дни», или всех жестов, как в пьесе «Игра», словно сводит актера и мизансцену к одним только словам. Беккет, таким образом, свободен для исследования всех возможных отношений между словом и телом.

Вероятные случаи:

1) невозможность контакта: тело играет в полном одиночестве, со словами, полностью устраненными, как в пантомимах, которые начинают и заканчивают пьесу «Конец игры», или как в «Последней ленте Крэппа», или в многочисленных пантомимах, которые прерывают течение драматического действия (игра со шляпами в «Годо», внезапные исчезновения Крэппа в кладовку и т.д.);

2) несколько жестов, как, например, манипуляции Винни с предметами в ее сумочке, могут стать музыкальной и ритмичной пунктуацией или контрапунктом к словам;

3) стадия одних только слов, как в «Игре» или во втором акте «Счастливых дней»: внимание Беккета точно остается сосре-

доточенным на том, что относится к телу, например, крохотные движения, сделанные Винни (улыбка, высунутый язык, оглядывание по сторонам), движения, которые берут полную драматическую ответственность, контрастируя с неподвижностью основного корпуса ее тела.

Отношения между словом и телом оказываются самыми интригующими, когда пространство тела уменьшено до места, где эти слова ясно формулируются: рот на лице, произносящий слова. Есть непримиримая логика в эволюции, происходящей от паралича Хэма, через тело Винни, постепенно покрываемое землей, через головы, появляющиеся из урн в пьесе «Игра», к одному только рту в «Не я». Здесь физическое исчезновение (рот съел тело) и полная неподвижность оказались ответственностью той области тела, что произносит слова. Неподвижность в театре Беккета всегда активная, динамичная, движущаяся и театральная, позволяет нам чувствовать процесс изменения ситуации даже в движениях и артикуляции слов. Цель Беккета не состоит в том, чтобы уменьшить сценическое действие до одних только слов, а скорее сконцентрироваться на тех словах, которые воплощены и объявлены телом. Его театр элементарных вещей, слов и тел, слов в теле, слов, вырабатываемых телом, слов, воплощенных телом. Неподвижность, специфичная для театра Беккета, парадоксальна: она заключена в устранении всех обычных свойств, имеющих отношение к телу, Беккет открывает «несокращаемость тела», напоминает нам, что оно все равно остается средством разоблачения человека. Концентрируя наше внимание на словах, Беккет создает физическое пространство, даже тогда, когда оно уменьшено до пределов единственного физического органа.

Театр Беккета — это «разреженный» в лучшем значении этого слова, эстетический проект; тело уменьшено, слова урезаны, и все же и слово, и жест воплощаются в основной смысловой выразительной функции.

Цель этого «прогрессивного парализования» состоит в том, чтобы зафиксировать внимание зрителя не на целом теле, а скорее на части тела или на фрагменте языка тела. Беккет в этом смысле энтомолог: он систематически ломает язык тела, анализирует его.

Это — постоянный его принцип, концентрирующий внимание на «контуре» тела, или на походке (Клов, со звуком его шагов), или на определенной позе (Крэпп), или на лице и движениях рук (Винни, Хэм), или на одном только лице или выражении лица (Крэпп, Винни во втором акте, «Игра»), или на лице и руках (Нэгт и Нелл), или снова и снова на части тела, произносящей слово.

По свидетельствам работавших с Беккетом актеров, одним из важных элементов репетиции для Беккета было достижение парадоксального ощущения «расслабленной напряженности», попытки рациональной фиксации подсознательных состояний. Лучшими друзьями в театре для Беккета все чаще становились осветители, звукорежиссеры, участники технической бригады.

Одним из ключевых терминов, к которым Беккет прибегал на репетициях с актерами, была «экономия». Чистое, простое движение, сопряженное с возможностями слова и интонации. Крайне экономен был Беккет и в обсуждении смысла пьесы. Он запрещал актерам обсуждать значение текста между собой и считал разговоры опасными для спектакля. Какая-либо сознательная интерпретация опасна для текста. «Я не хочу говорить о пьесе. Здесь нет ничего о философии: только текст, принимающий сценическую форму. Не философия, но поэзия — вот единственный интерес драматургии», — говорит Беккет о своих репетициях.

Никто не знает, умерла ли Нелл в своем мусорном ящике. Кажется, что умерла, но никому не известно наверняка. «Я только знаю, что написано на странице. Делай по-своему», — частая фраза Беккета.

Гораздо важнее обсуждения идеи оказываются поэтические, ритмические, музыкальные структуры спектакля.

Однако, уходя от абстрактных философских рассуждений, Беккет добивался от актеров простого и вполне конкретного способа изображения характера или интонации. Его объяснения персонажей насквозь поэтичны, но оставляют достаточно пространства для актерской ассоциации.

«Винни — это птичка, у которой все крылья в масле», — говорит Беккет Эве-Катарине Шульц, исполнявшей главную роль в спектакле «Счастливые дни» в Шиллер-театре. Рику Клачи, игравшему Крэппа в английской постановке «Последней ленты

Крэппа», объяснял, что Крэпп — это тигр, запертый надолго в собственной клетке и начавший пожирать самого себя, а Эрику Шредеру — Хэму в «Конце игры» Шиллер-театра рассказал, что Хэм — это шахматный король, знающий, что проиграет свою партию, задолго до ее начала.

Поэзия в драматическом контексте стала для Беккета-режиссера важнейшим языком выразительности спектакля. В своих дневниках еще в середине 1930-х годов Беккет впервые формулировал идею поэтического театра в рецензии на спектакль по трагедии Кристиана Хеббеля «Гиг и его кольцо» с Вернером Крауссом в главной роли: «Поэтическая трагедия никогда не получится спектаклем в театре, даже если притворяется поэзией, потому что слова в ней всегда смущают смысл действия, а действия не вскрывают сущности слов». Любимым драматургом для Беккета всегда оставался Расин (курс лекций о нем Беккет читал в родном Тринити-колледже). Текст Расина, по мнению Беккета, никогда не старается упрятать смысл действия за слова, не держится за формулировки, следовательно, его трагедии нельзя назвать «поэтическим действием», но можно назвать настоящей поэзией в драматическом контексте [8, с. 215]. Самое опасное в поэтическом языке — его нарастающая декоративная функция, «игра в слова», ласкающая слух. Беккет восстает против этой тенденции задолго до собственных серьезных драматургических опытов.

Главным в театре для Беккета был поиск поэтического, заключающего в себе смысл драматического. Вторая поэтическая реальность пьес и ритмико-поэтическая структура отчетливо выстроена и в «В ожидании Годо» (структура ожидания), и в «Конце игры» (структура умирания), и в «Последней ленте Крэппа» (структура воспоминания).

Театральным опытом Беккета становится процесс антианалитического осмысления текста пьесы и попытки фиксации иррациональных решений, возникших в процессе репетиций. Результаты этих попыток можно увидеть в ремарках поздних пьес Беккета.

Невозможно не проводить параллели между пониманием театра Гордоном Крэгом и Сэмюэлем Беккетом, хотя доказательств тому, что Беккет читал теоретические статьи Крэга о театре, нет.

Для Крэга театр «и не действие, и не игра, и не зрелище, и не танец, но сочетание на основе всех этих элементов: движение, вскрывающее самый дух действия; слова, составляющие тело действия; линии и цвета, являющиеся сердцем сцены; ритм — сущность танца» [4, с. 17–18].

Беккет развивает идеи Крэга по-своему, находясь в бесконечном поиске максимально точного и выразительного жеста, желательно зафиксированного на месте (актер) и внутри текста (пьеса).

На репетициях «В ожидании Годо» Беккет повторял: неважно, вырастает ли эстетически «Годо» из комедии дель арте, немного кино или мюзик-холла, самое важное — это игра. Не лежать на полу, но играть в «лежание на полу», выстраивать хореографию лежания на полу.

Хэм и Клов максимально ненавидят друг друга. Ядро их отношений — война. Следовательно движения персонажей обусловлены «танцем внутренней войны».

В 1979 году Беккет ставит «Счастливые дни» с Билли Уайтлоу в роли Винни. Лейтмотивом репетиций стало желание Беккета добиться от актрисы ощущения одновременного безумия и неуверенности.

«Винни — женщина-ребенок, в одну и ту же секунду готовая и действовать, и отменить собственное действие» [7, с. 238].

Странные, «маньячные» аффективные интонации актрисы прерывались внезапными «птичьими» жестами, Винни по инерции хотела бы взлететь, забывая, что по пояс в песок закопана. Уайтлоу стала любимой актрисой Беккета, позже они вместе работали над спектаклями «Шаги», «Не я», «А, Джо».

Вернемся к Гордону Крэгу и понятию сверхмарионетки — «актер плюс огонь минус эго, огонь богов и демонов, без дыхания смертности».

Крэг мечтает об идеальном актере — существе, отринувшем самовыражение в пользу выражения мира через себя, не имитирующего, но означающего. Тело и голос — не часть актера, а материалы к созданию театра.

В процессе своего режиссерского пути Беккет разворачивает идею Крэга до изнанки — парадокса. На пути отказа от принятия

актерской индивидуальности и «отрицания» тела он фактически перестает писать для театра, сконцентрировавшись на радио- и теледраматургии.

Беккет постоянно развивает свой режиссерский метод с помощью эксперимента над актером.

Например, актриса Бренда Брюс, игравшая роль Винни в английской премьере «Счастливых дней», вспоминает, как Беккет к ее ужасу принес на репетицию метроном и заставил её читать свою роль в этом ровном, «опустошающем» ритме. Так рождалась музыкально-ритмическая композиция, роль превращалась в партию. Актер — машина по производству смысла, сконцентрированный на ритме и не форсирующий интонацию.

Роль режиссера-драматурга чрезвычайно непросто давалась Беккету. Он постоянно редактировал собственный текст, основываясь на материале репетиций, что изматывало и доводило до отчаяния актеров, занятых в спектаклях. К тому же Беккет никогда не смотрел получившийся спектакль вместе со зрителями. Спектакль для него начинался первой и заканчивался последней репетицией-прогоном.

Питер Холл, осуществлявший вместе с Беккетом постановку «Счастливых дней» в Лондонском национальном театре, крайне нелестно отзывался о Беккете. Для Холла Беккет не стал настоящим человеком театра. Беккету необходимо было от актера мгновенное сознание и принятие его правил, концентрация на монотонности, бестелесности, слабости. Беккет словно забывал, что время осознания актером сказанного значительно отличается от времени «впитывания бумагой чернил написанного» и «результат его работы в театре зачастую омрачал процесс» [6, с. 127].

Актеров, вписавшихся в ритм театра, установленный Беккетом, было не так много.

В Англии — Патрик Мэги и Билли Уайтлоу, Жан Мартен и Роже Блен во Франции, Хорст Больман, Стефан Виггер, Эрнст Шредер и Мартин Хелд в Германии.

Режиссерские дневники Беккета представляют собой максимально концентрированную педантичную фиксацию каждой мизансцены, каждого момента спектакля. Один из них, посвященный немецкой постановке «В ожидании Годо», состоит

из вариантов планов репетиций, которые Беккет скрупулезно составлял задолго до их начала, записей самих репетиций на десятках страниц, детальных зарисовок движений и жестов актеров с направлениями, векторами, изменениями высоты и громкости голоса, синхронизации текста и движений, параллелей и эхо между разными частями сценического действия. Развернутая экспликация спектакля была визуализацией стратегии Беккета-режиссера, которая никогда не выражалась в завершенной концепции.

Стратегия момента, вероятности развития: Беккет старательно конспектирует свою версию формы, не комментируя содержания. Однако на репетициях драматург никогда не настаивал на точном воспроизведении плана своих экспликаций. Напротив, исключая случаи фальшивой, по мнению автора, интонации, ритма или эмоции, в которых он оказывался бескомпромиссен, Беккет ориентировался на возможности актера или актрисы и, конечно, на технические характеристики данного сценического пространства. Он с радостью принимал актерские предложения и нововведения, особенно если актерам удавалось убедить драматурга в излишней «заумности» его идей. Одна из самых повторяющихся ремарок в дневниках Беккета — полностью перечеркнутая страница с огромной надписью «НЕВЫПОЛНИМО».

Сотни правок в записях драматурга свидетельствуют о том, что ни одна изначальная стратегия спектакля, выдуманная Беккетом, так и не была полностью реализована.

Пристальное внимание драматурга к самым «невидимым» элементам спектакля постепенно превращало текст пьесы в развернутый сценарий, с зарисованными декорациями, костюмами, рекомендациями по цвету, свету и так далее. Все случайные находки, совершенные на репетиции, Беккет также стремился записать.

Одним из любимых примеров случайной репетиционной находки для Беккета стала история с лампой, освещающей стол Крэппа. Рабочий сцены забыл зафиксировать перед репетицией лампу ровно над столом, по строгому указанию Беккета. И в результате во время репетиции лампа начала раскачиваться, попеременно освещая то лицо, то тело старика Крэппа. Происходящее восхитило Беккета, который не мог придумать более точного

приема, чем этот. Впоследствии качающаяся лампа появлялась в каждом новом спектакле Беккета по «Последней ленте Крэппа».

Характерной чертой режиссерского видения Беккета было четкое разделение движения и речи актера. Беккет запретил актеру одновременное изменение позиции тела и голоса в сценическом пространстве. На репетициях пьесы «Конец игры» в Шиллер-театре автор впервые сформулировал этот принцип в дневнике: «Сперва смена позы, затем небольшая пауза, после — связанное с этим высказывание» [5, с. 19]. Разделение слова и действия, несоответствие смысла высказывания причинам высказывания и его результатам — тема, сопровождающая Беккета на протяжении всей писательской биографии, — нашли отражение и в театре, хотя изначально это принципиальное разделение казалось весьма чуждым сценическому действию. Однако вскоре эта жестокая к нормам сценического языка стратегия привела Беккета к совершенно новому поэтическому языку театра, где интонации и ритмы формировали смысл, стараясь заменить разочаровывающий язык нормативной культуры.

Акценты, выставляемые Беккетом в спектакле, — сочетание ритмов эха и статичной недвижимой картинки, эстетически превращают сценическое действие в последовательность кадров-фотографий и отсылают нас к очень важному факту биографии автора: Беккет обожал немой кинематограф.

С самого детства, проведенного в Дублине, Беккет постоянно ходил в кино. Не секрет, что его любимыми актерами были Бастер Китон, Чарли Чаплин (котелки персонажей появились благодаря великому комику), Бен Турпин и Гарри Лэнгдон. Интерес писателя не угас и в 1930-е, когда в кино появились звук и цвет. Однако именно эстетика немого кино и фотографии оказала важнейшее влияние на театральную деятельность Беккета.

В январе 1936 года Беккет находит в дублинском магазине книги В.Я. Пудовкина и Рудольфа Арнгейма (знаменитого американского теоретика искусства), к книгам прилагался еще и журнал «Фотоувеличение» со статьями Сергея Эйзенштейна. Спустя несколько дней Беккет твердо решает ехать в Москву и поступать во ВГИК, но вовсе не на режиссерский или сценарный факультет. Беккет пишет письмо лично Эйзенштейну и Пудовкину с просьбой принять его на операторский факультет или

на отделение монтажа. Почему начинающий писатель так самонадеянно ждал ответа от великого советского режиссера? Ответ прост: Эйзенштейн встречался в Париже с другом и старшим товарищем Беккета Джеймсом Джойсом и восторгался его романом «Улисс». Однако, несмотря на протекцию Джойса, ответа на письмо не последовало. Но от изучения принципов монтажа Беккет не отказался и охотно применял их в своей писательской работе. Ритм, в поиске которого и происходила работа Беккета в театре, видится кинематографическим скорее, чем музыкальным. Поскольку ритм в кино — категория, более относящаяся к мировоззрению художника, чем ритм, предлагаемый музыкой. Наиболее точное определение ритма, созвучное поискам Беккета, можно найти в лекции Андрея Тарковского о роли монтажа в кино:

«...в кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через ритм. Ритм окрашивает произведение определенными стилистическими признаками. Он не придумывается, не конструируется умозрительными способами. Ритм в фильме должен возникнуть органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением жизни, в соответствии с его поисками времени. Мне, скажем, представляется, что время в кадре должно течь независимо и как бы самостийно — тогда идеи размещаются в нем без суеты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение ритмичности в кадре... как бы это сказать?... сродни ощущению правдивого слова в литературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма в кино одинаково разрушают истинность произведения.

Здесь возникает естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо, для того чтобы зритель не ощущал никакого насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно “сдавался в плен” режиссеру, начинал ощущать материал фильма как свой собственный опыт, осознавал и присваивал его себе в качестве своего нового дополнительного опыта.

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма насилия над зрителем. Зритель либо “попадает” в твой ритм — и тогда он твой сторонник, либо в него не попадает — и тогда контакт не состоялся. Отсюда и возникает

у режиссера “свой” зритель, что кажется мне совершенно естественным и неизбежным...» [1, с. 106].

Категории монтажа, формулируемые в ранних эссе Эйзенштейна: параллельный, образный и формирующий новое понятие, — соответствовали текстам Беккета: условия времени и условия пространства, сопоставление контрастов форм и движений, медленное, прерываемое быстрым, принципы субъективной камеры и т.д.

В настоящее врезаются ощущение прошлого (воспоминания) и сцена будущего (мечта).

Пьеса «Последняя лента Крэппа» полностью основана на принципе, где физическое присутствие персонажа относится к будущему, а записи представляются настоящим и прошлым. Множество отсылок к памяти Крэппа, возникающих при прослушивании разных записей, переносят его в контрастные состояния: смерть матери, встреча с женщиной, эпизод на пристани. Визуальные рифмы и контрасты звуковой партитуры пьесы также можно рассматривать с точки зрения монтажа.

Одна из самых удивительных пьес Беккета с этой точки зрения — «В тот раз».

В ней прерывающийся монтаж сводит вместе три голоса, которые относятся к трем разным периодам жизни персонажа. Три истории сведены вместе таким образом, чтобы контраст прошлого и настоящего оказывался смыслообразующим:

«В: возможно страх что выставят вон не имел под собой никаких явных оснований в этом месте не считая отталкивающей внешности поэтому на этот раз оглядел таких же ублюдков слава Богу на этот раз дурных и таких же как ты не был как они пока тебе не пришло в голову что из-за того отвращения с которым к тебе относятся тебя по крайней мере могло не быть там под взглядами проходящими над тобой и сквозь тебя как через разреженный воздух было ли это в тот раз или в другой другое место другое время

Б: пролетающий планер никогда ничто не меняется то же голубое небо ничто никогда не менялось но она там с тобой или нет в твоей правой руке всегда в правой руке на краю поля и

время от времени в абсолютном спокойствии словно лепет такой слабой она любила тебя трудно поверить ты даже ты выдумал этот кусочек пока время не пришло в конце...

[Тишина 10 секунд. Слышно дыхание. Через 3 секунды глаза открываются. Через 5 секунд улыбка, предпочтительно беззубая. Держится 5 секунд, пока свет медленно не гаснет. Занавес» [2, с. 385].

Режиссерский метод Беккета никогда не был сформулирован автором в формате теории, он отказывался его комментировать так же, как и другие аспекты своей работы, однако результатом живой театральной практики драматурга явились поздние пьесы, полностью освобожденные от театральных рамок и оказавшие значительное влияние на развитие современного театра и искусство перформанса.

Список литературы

References

1. *Tarkovskij A.* Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989.
Tarkovsky A. Lectures on film directing. Leningrad, 1989.
Tarkovskij A. Lekcii po kinorezhissure. L., 1989.
2. *Beckett S.* The complete dramatic works. London, 2006.
3. *Cohn R.* Just Play: Beckett's Theater. Princeton, NJ: Princeton UP, 1980.
4. *Craig E.G.* The art of the theatre Edinburgh and London: T.N Fouhis, 1911.
5. *Gontarski S.E.* The theatrical notebooks of Samuel Beckett, vol.11, Endgame. London, Faber&Faber and New York Grove Press, 1992.
6. *Goodwin J.* Peter Hall Diaries. The story of dramatic battle. London Hamish Hamilton, 1983.
7. *Knowlson James.* Happy Days. The production notebook of Samuel Beckett. New York: Grove Press, 1986.

8. *Nixon M.* Samuel Beckett German diaries vol.4. Continuum, 2011.

Данные об авторе:

Шестопалова Александра Александровна — аспирант кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: alex.shestopalova@gmail.com

Data about the author:

Shestopalova Aleksandra Aleksandrovna — PhD student, Foreign Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS. E-mail: alex.shestopalova@gmail.com

И.К. Атабиев

*Северокавказский государственный институт искусств,
Нальчик, Россия*

ТАНЕЦ ЧЕРКЕССКИХ АРИСТОКРАТОВ «КАФА» — РЕЛИКТ АДЫГСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация:

В статье рассматривается одно из реликтовых явлений черкесской (адыгской) хореографической культуры — танец черкесских аристократов КАФА, наследие рыцарских времен, удивительным образом сохранившееся в культуре черкесов; анализируется социальное происхождение, природа сценичности этого феномена культуры с точки зрения использования в нем театральных и хореографических приемов, творческой обработки, организации и подачи художественного материала.

Ключевые слова: народный танец, черкесы, адыги, танец черкесских аристократов.

I. Atabiev

*North Caucasus State Institute of Arts,
Nalchik, Russia*

THE DANCE OF CIRCASSIAN NOBLES «KAFA» AS A RELICT OF ADYGHE CULTURE

Abstract:

The Kafa, a Circassian nobles' dance, is the heritage of chivalrous times that has surprisingly survived in the Circassian people's culture, one among many, being a relict phenomenon of Circassian (Adyghe) choreography. The article investigates into its social origins as well as into the nature of the performance of this cultural milestone from histrionic and choreographic points of view, its creative adaptation, organisation and, finally, presentation of the artistic material.

Key words: folk dance, Circassians, Adyghe people, dance of the Circassian nobles.

В общей массе черкесских народных танцев есть удивительное исключение. Если остальные танцы имеют имена собствен-

ные, как-то: «Удж-Хаш» (Удж-приглашение), «Удж-Хурей» (круговой Удж), «Исламей» и т.д., то этот танец имени собственного не имеет. Он называется просто — «Кафа», что в переводе дословно означает «танец». Кроме такого странного названия у этого танца масса особенностей. «Кафа» не имеет под собой ни праздничной, ни религиозной, ни бытовой основы. Этот танец сценичен по своей сути и несопоставим с танцами досценических практик. Тем не менее у большей части черкесов «Кафа» имеет практически сакральное значение. При этом исследователи, работающие по черкесской культуре, традиционно обходят танец «Кафа» своим вниманием.

По мнению Л.Т. Дьяконовой, «в балетоведческой теории так и не сформировались специальные разделы, посвященные досценическим танцевальным практикам. Как часть народного искусства, указанные практики активно изучаются представителями других гуманитарных наук: культурологии, антропологии и этнологии» [4, с. 156]. Однако, если это утверждение верно в общем смысле, то конкретно по черкесским танцам работ практически нет. Большинство источников — это описания черкесского этноса разными путешественниками, эпизодические упоминания или сноски в статьях или исследованиях на темы, не имеющие отношения к хореографии. Учитывая это, основными источниками по истории черкесского танца служит «Нартский эпос», работы этнографов и описания путешественников, а также полевой материал, собранный методом опроса информаторов, и наблюдения, и записи вне сценических танцевальных практик.

К сожалению, у нас нет этнографических данных об истоках танца «Кафа». Можно только предполагать, что сначала это был обычный парный танец. Но со временем в круг стали приглашать самого почетного гостя праздника. Как правило, это был представитель высших сословий. И, конечно, гость танцевал с самой красивой девушкой села, общины или рода. Так появился танец «лучших». Танец с большой буквы — «Кафа».

По характеру исполнения «Кафа» более всего напоминает аристократические танцы Средневековья, а именно павану и мунуэт. Под музыку паваны происходили различные церемониальные шествия: въезды властей в город, проводы знатной невесты в церковь. Во Франции и Италии павана утверждается как при-

дворный танец. Торжественный характер паваны позволял придворному обществу блистать изяществом манер и грацией движений. Народ и буржуазия этот танец не исполняли. Танцы входили в обязательную программу воспитания высших сословий различных народов и обществ. В среде средневековых рыцарей умение танцевать было так же обязательно, как и для монгольских батыров, исполняющих танец перед борцовским поединком. По нашему предположению, именно эпохе феодализма мы обязаны рождением парных танцев у черкесов. Танец черкесских аристократов — это удивительным образом сохранившаяся в культуре черкесов сущность рыцарского индивидуализма. У П.-С. Палласа содержится точное сравнение: «Это (черкесские уорки) род рыцарей, которые поддерживают между собой и в отношении подданных настоящую феодальную систему, подобную той, которую немецкое рыцарство ввело раньше в Пруссию и Лифляндию» [5, с. 116].

Развитие феодального общества породило свои культурные традиции. «Черкесский этикет (адыгэ хабзэ) и выросший на его основе рыцарский кодекс “уэркъ хабзэ” являются культурной моделью, созданной под сильным влиянием военизированного быта, характерного на протяжении длительного периода времени для общественно-политической жизни Черкесии» [6, с. 2]. Героические баллады и парные грациозные танцы — это культура, характерная прежде всего для феодализма европейского типа. Феодальные системы предполагают и определенное цивилизационное сходство у других народов. Швейцарец французского происхождения Фредерик Дюбуа де Монпере в описании своего путешествия на Кавказ, совершенного в 1831 году, сообщает: «Нынешнее состояние Черкесии вызывает у нас в памяти представление о цивилизации времен первых королей в Германии и Франции. Это образец феодальной, рыцарской средневековой аристократии или героической аристократии античной Греции... Конституция чистейшей воды феодальная; кастовый дух царит такой же строгий, как некогда во Франции и Германии» [7, с. 58].

При этом, конечно, каждый народ отличается менталитетом, бытом, своеобразным национальным костюмом, своей музыкой и, наконец, пластическими проявлениями — танцевальными движениями. Выразительная самобытность чер-

кесов повлияла не только на сценарий, но и определила пластику движений, язык «Кафа». Феномен черкесского танца в целом отличается тем, что традиционная хореографическая культура черкесских народов выступает как внутренне и внешне чрезвычайно обусловленная, самодостаточная система. Строгая упорядоченность формы сочетается в ней с внутренней гибкостью. Интересно, что при всей самобытности черкесских танцев основные каноны, дошедшие до нас из досценических танцевальных практик, сходны с таковыми в некоторых классических и балетных танцах. Например, линия танца против часовой стрелки. Обязательное парное исполнение танца. Отдельно женский танец отсутствовал как таковой. Вместе с тем существовали свои самобытные черты. В танцевальный круг не выходило одновременно более одной пары. За исключением хороводных танцев, в парных запрещено было прикасаться к партнеру в танце. Время нахождения в танцевальном кругу ограничивалось распорядителем танцев или при отсутствии такового самими исполнителями, в основном женщинами. В своем исследовании, посвященном самобытной культуре черкесских народов, Б.Х. Бгажноков указывает, что все перемещения исполнителей в танце подчинялись множеству всевозможных норм и почти всегда были выражением той или иной идеи. «Например, движение цепи в хороводном танце осуществлялось неизменно слева направо... движение вправо считалось наиболее верным и удачным, гарантирующим успех» [2, с. 134]. Кстати, это касается не только танцев внутри большого плясового круга, но и всех других хороводных танцев.

Основой фигурного построения народного танца является круг и линейное построение. Они используются как в хороводе, так и в пляске. Причём очень часто в этих жанрах фигуры смешиваются, то есть в пляске можно увидеть основные построения хоровода и наоборот. Это доказывает существование тесной связи между хороводом и пляской. Однако «Кафа» не подходит под общее определение. Для рыцарства очень важна была внешняя сторона его проявления. Ритуалы, символика, этикет — словом, все выставлено на показ. Осознание «сценичности» полностью меняет смысл танца. Он становится некой куртуазной церемонией, выраженной в музыке и хореографии.

Юноши в танце держатся «рыцарями». При этом они особенно внимательны к девушкам, предупредительны и учтивы. Девушки же танцуют спокойно, сдержанно, но за этим скрываются строгость и благородство, еще более покоряющие сердца мужчин. Данные о природе и особенностях древнейших театрализованных праздников (адыгских игрищ — джэгу) и танцевальных действиях мы находим в исследованиях М.Н. Губжокова. Он утверждает, что источником всей «режиссуры» адыгских праздников являлся адыгский этикет, блюстителем которого был хьатыякЮ, именно он «определял строгую, величавую, исполненную достоинства манеру, предписывал взаимное уважение партнеров в танце» [3, с. 107].

Пространственная композиция «Кафа» изобилует разнообразными рисунками. Общий орнамент танца складывается из многочисленных переплетений прямых и диагональных линий, маленьких кружевных кружочков и большого круга, различных поворотов и переходов. При достаточно простой, доступной технологии движения композиционная тема «Кафа» более разнообразна и является ведущей в хореографической ткани танца. В многочисленных переходах, поворотах и замысловатых перестроениях руки исполнителей находятся в постоянном движении, мягки, пластичны и выразительны. Музыкальный размер «Кафа» — 6/8 или 2/4. Исполняется торжественно, на высоких полупальцах. Однако внутренне «Кафа» — очень сложный танец. Для этого танца не характерны порывистые движения, резкие повороты, быстрые вращения, прыжки. Строгой, сдержанной манере исполнения подчиняется вся композиция танца. Прямые линии и диагонали органически сочетаются с круговыми мотивами, с плавными поворотами танцующих, которые двигаются по кругу или прямой линии навстречу друг другу. Уровень исполнителей, опыт и профессионализм определяются по умению двигаться. Ход должен быть спокойным, равномерным и обязательно «плывущим». Отличиться здесь можно только правильностью исполнения особого хода, который не повторяется больше ни в одном танце и перенять который не удалось пока ни одному народу. Опытные исполнители танцуют «Кафа» на пальцах при подтянутом спокойном корпусе — этим определяется уровень мастерства танцовщика. Долгое время «Кафа» исполнялась одной парой, затем число пар стало возрастать. Танцу обучаются долго,

несмотря на его, казалось бы, незамысловатый основной шаг. Это объясняется тем, что очень трудно дается манера исполнения. Переход от одного движения к другому должен был совершаться без рывков и в точном ритме, плавно, красиво. Руки танцующих мягкие, пластичные, с красивым изгибом кистей дорисовывают позы, принимаемые исполнителями «Кафа».

Во всем черкесском мире любят и ценят этот танец, но мы считаем, что его родина — Кабарда. Старинный танец «Кафа» — это душа народа, его характер, его лицо, его гордость. Он показывает красоту, величие и внутреннее достоинство человека, воспекает мужество и благородство. Доминиканский монах Эмиддио Портелли (или Дортелли) из Асколи сообщал: «Чиркасы очень веселый народ; они пляшут всегда на носках, что весьма трудно, но зато красиво» [1, с. 127]. Думается, ничего не изменилось с тех пор, «Кафа» так и выглядит: весьма трудно, но зато красиво.

Танцевальная культура черкесского народа меняется под влиянием профессиональных ансамблей народного танца. В этом процессе важнейшее значение приобретает бережное сохранение хореографических традиций: создание любительских коллективов, профессиональных школ народного танца, поддержка высших учебных заведений, готовящих хореографов и педагогов-профессионалов высокого уровня.

В 1951 году, осознав необходимость профессионального роста артистов ансамбля, из Москвы пригласили балетмейстера Леонида Смелянского. Им была разработана новая программа профессиональной подготовки артистов ансамбля. С тех пор урок классического танца становится обязательной частью репетиций ансамбля. Как следствие, классический танец начинает оказывать серьезное влияние на самобытность черкесских танцев. При подготовке к проведению в Москве декады искусства КБАССР (1957) с ансамблем «Кабардинка» большую работу провел Сергей Гаврилович Корень (1907—1969). Искусство Сергея Гавриловича отличалось блестящим владением техникой мелких движений, искрящимся темпераментом, артистизмом. Считается, что в особенности он проявил себя как исполнитель характерных танцев, в первую очередь на народной основе. С большим артистизмом он передавал в танце своеобразие национального характера. Со-

четание элегантной пластичности, внутреннего темперамента со сдержанностью и благородством придали «Кафа» в исполнении «Кабардинки» неповторимый шарм.

Как правило, местные балетмейстеры не имели специального хореографического образования. Они были выходцами из состава ансамбля, превосходно знали местные традиции и обычаи, интуитивно чувствовали самобытные особенности черкесского танца. Приглашенные специалисты: Смелянский, Корень, Гальперин — были выходцами из Московской или Ленинградской балетных школ с хорошим образованием и опытом работы в лучших театрах страны. Работая вместе или сменяя друг друга, эти специалисты создали социальную и культурную модель хореографического пространства ГААТ «Кабардинка» на основе синтеза различных культур.

Применительно к «Кафа» можно с уверенностью сказать, что синтезом народных традиций и работы балетмейстеров стал своего рода канон исполнения этого танца, который существует и поныне. Независимо от того, массовый это танец, три пары или дуэт, центром танца является соло одной пары. Сольная партия начинается обязательно с до-за-до. Обязательно исполнение мужской партии на пальцах. Позиции корпуса и рук определены и практически неизменны. Казалось бы, это сильно ограничивает возможности балетмейстера и исполнителя в работе при постановке танца. Но здесь вступает в действие другой фактор. «Кафа» не столько танец или хореографическая композиция, сколько театральная постановка. Моделирование черкесской пластики невозможно только на уровне формы. Необходимо понимание внутренней энергетики, из которой рождаются самобытная пластика и художественный образ. При постановке танца «Кафа» необходимо сосредоточиться прежде всего на мизансценах, жестикуляции и поведении актёров, сценическом освещении, ритмике, музыке и т. п.

Танцы для черкесов всегда имели особую магическую силу привлекательности. Наверное, поэтому пласт хореографии развит в культуре черкесов более, чем другие. Но в данном конкретном случае можно прийти только к единственному выводу. «Кафа» — прежде всего зрелище, невозможное без зрителя. Этот феномен черкесской культуры развивался по традициям и кано-

нам театрального искусства, где хореография — всего лишь один из инструментов создания образа.

Благородство, красота манер, изысканность были качествами, обязательными для аристократии Средневековья как в Европе, так и на Кавказе, и к чести черкесского народа он сумел сохранить эти качества в своих традициях в последующие эпохи. Знаменитая советская балерина Галина Уланова, участвовавшая в жюри Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, увидев «Кафа» в исполнении Кабардино-Балкарского ансамбля песни и танца, сказала: «Я не знаю более красивого национального танца, чем “Кафа”».

Список литературы

References

1. *Эмиддио Дортелли д'Асколи*. Описание Чёрного моря и Татари (составил доминиканец Эмиддио Дортелли д'Асколи, префект Каффы, Татари и проч. (1634)) // Записки Императорского Одесского Общества. Одесса. 1902. Т. XXIV.

Emiddio Dortelli d'Askoli. The description of the Black Sea and Tartary (described by a friar of the Dominican Order Emiddio Dortelli d'Askoli, prefect of Kaffa, Tartary et alia (1634)) // Proceedings of The Imperial Society of Odessa. 1902. Vol. XXIV.

Jemiddio Dortelli d'Askoli. Opisanie Chjornogo morja i Tatarii (sostavil dominikanec Jemiddio Dortelli d'Askoli, prefekt Kaffy, Tatarii i proch. (1634)) // Zapiski Imperatorskogo Odesskogo Obshhestva. Odessa. 1902. Т. XXIV.

2. *Бгажников Б. Х.* Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик, 1991.

Bgazhnokov B. Circassian merry-making. Subject matter, semantics, mantics. Nalchik, 1991.

Bgazhnokov B. H. Cherkesskoe igrishhe. Sjuzhet, semantika, mantika. Nal'chik, 1991.

3. *Губжиков М. Н.* Раздел по культуре адыгов для «Истории Адыгеи с древнейших времен до 1920 года». 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aheku.org/datas/users/1-0910220607200.pdf> (дата доступа 20.11.2016).

Gubzhokov M. A chapter on Adyghe people's culture for "The history of Adygea from early days to 1920", 2009. [Electronic resource]. URL: <http://www.aheku.org/datas/users/1-0910220607200.pdf> (last access date: 20.11.2016).

Gubzhokov M. N. Razdel po kul'ture adygov dlja «Istorii Adygei s drevnejshih vremen do 1920 goda». 2009. [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.aheku.org/datas/users/1-0910220607200.pdf> (data dostupa 20.11.2016).

4. *Дьяконова Л. Т.* Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3.

Dyakonova L. Dance as a culture phenomenon // Obschshestvo. Sreda. Razvitye. 2011. No.3.

D'jakonova L. T. Tanec kak fenomen kul'tury // Obshestvo. Sreda. Razvitye. 2011. No. 3.

5. *Марзей А.* Некоторые особенности черкесской (адыгской) цивилизации и традиционной этнической культуры // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aheku.net/articles/russian/hist/5598> (дата доступа 20.11.2016).

Marzey A. Some features of Circassian (adyge) civilisation and its traditional ethnic culture // [Electronic resource]. URL: <http://www.aheku.net/articles/russian/hist/5598> (last access date: 20.11.2016).

Marzej A. Nekotorye osobennosti cherkesskoj (adygskoj) civilizacii i tradicionnoj jetniceskoj kul'tury // [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.aheku.net/articles/russian/hist/5598> (data dostupa 20.11.2016).

6. *Фредерик Дюбуа де Монпере.* Путешествие вокруг Кавказа, у черкесов и абхазов, в Колхиде, в Грузии, в Армении и в Крыму // Труды института Абхазской культуры им. Н.Я. Марра. Сухуми, 1937. Вып. 6.

Frédéric Dubois de Montpéreux. Travelling around the Caucasus to Circassians and Abhazians, Kolchis, Georgia, Armenia and Crimea // Works of N.Ya. Marr Institute of Abkhaz culture. Sukhum. 1937. Vol. 6.

Frederik Djubua de Monpere. Puteshestvie vokrug Kavkaza, u cherkesov i abhazov, v Kolhide, v Gruzii, v Armenii i v Krymu // Trudy instituta Abhazskoj kul'tury im. N.Ja. Marra. Suhumi. 1937. Vyp. 6.

7. *Паллас П.-С.* Заметки о путешествиях в южные наместничества Российской Империи. Лейпциг, 1799. Т.1.

Pallas P.-S. Notes on travels to the southern districts of the Russian Empire. Leipzig, 1799. Vol.1.

Pallas P.-S. Zametki o puteshestvijah v juzhnye namestnichestva Rossijskoj Imperii. Lejpcig, 1799. T.1.

Данные об авторе:

Атабиев Игорь Килишбиевич — доцент кафедры хореографии Северокавказского государственного института искусств (ФГБОУ ВО СКГИИ, г. Нальчик, Россия), художественный руководитель Государственного академического ансамбля народного танца «Кабардинка» (ГААТ «Кабардинка»). E-mail: kabardinka_100@mail.ru

Data about the author:

Atabiev Igor Kilishbiyevitch — associate professor, Choreography Department, North Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia, artistic director of the State academic ensemble of folk dance “Kabardinka”. E-mail: kabardinka_100@mail.ru

М.А. Хамидова

*Государственная консерватория Узбекистана (ГК Уз),
Ташкент, Узбекистан*

**РУССКАЯ КУЛЬТУРА У ИСТОКОВ СТАНОВЛЕНИЯ
В ТУРКЕСТАНСКОМ КРАЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ТЕАТРА ЕВРОПЕЙСКОГО ОБРАЗЦА**

Аннотация:

В настоящей статье речь идет о художественно-культурной ситуации в Туркестанском крае на рубеже XIX—XX веков, истории зарождения в начале XX века театральной идеи и роли в этом процессе русской культуры.

Ключевые слова: Туркестанский край, русская культура, культура европейского образца, русский театр, татарский театр, азербайджанский театр, джаиды, национальная традиция.

M. Khamidova

*Uzbekistan State Conservatory,
Tashkent, Uzbekistan*

**RUSSIAN CULTURE AND THE EMERGENCE
OF A PROFESSIONAL THEATRE OF EUROPEAN ORIGIN
IN TURKESTAN**

Abstract:

In this article the author attempts at outlining the degree of artistic and cultural development in Turkestan at the turn of XIX—XX centuries along with the gradual evolution of theatre concepts, their origin and main sources of influence in the early XX century, while distinguishing the role of the Russian culture in this process.

Key words: Turkestan, Russian culture, European culture, Russian theatre, Tatar theatre, Azerbaijan theatre, jadids, national tradition.

Художественно-культурная ситуация в Туркестанском крае на рубеже XIX—XX веков обусловлена сосуществованием в едином пространстве разных традиций: местной и привнесенной.

Силами представителей прогрессивной русской интеллигенции при активной поддержке национальной интеллигенции создаются музеи, библиотеки, учебные заведения (русско-туземные школы, начальные училища, языковые курсы), организуются промышленные и кустарные ярмарки, выставки изобразительного и декоративно-прикладного искусства, благотворительные концерты.

Растет число новых архитектурных сооружений. Меняются мода и бытовые условия жизни людей. Богатые слои общества устремляются в центральные города Европы и России для получения европейского светского образования, изучения современных технологий и европейских языков. Культурный фонд постепенно пополняется литературной прозой и письменной драматургией, оперой, опереттой и балетом, драмой, трагедией и комедией, многоголосием, камерно-симфонической, инструментальной, ансамблевой, хоровой музыкой и академическими формами пения, монументальной живописью и скульптурой, графикой и портретом, которые наряду с многовековыми литературно-поэтическими, музыкальными, театральными, танцевальными, исполнительскими, цирковыми, а также изобразительно-пластическими традициями составляют широкую панораму культурной жизни региона того времени.

Активную просветительскую работу среди населения ведут Музыкальное общество (1884), Хоровое общество «Лири» (1898), Музыкально-драматическое общество (1906), Общество симфонической и камерной музыки (1908), Филармоническое общество (1913), Общество вокального искусства (1916). С 1915 года популяризируются концерты из произведений русской и европейской классики, а также из узбекских народных мелодий в обработке русских музыкантов в исполнении симфонического оркестра, военных, духовых оркестров в парках и на площадях Ташкента, Самарканда, Ферганы.

В самаркандском кружке «Народных чтений» (1903), руководимом Ю.А. Якубовским, коренные жители города знакомятся с творчеством Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Чехова. Огромным успехом пользуются спектакли «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Гроза», «Бедность не порок» А.Н.Островского в постановке ташкентского «Народного театра», основанного на базе

Драматического общества «Волна» и Пушкинского общества. Небывалый восторг вызывают представления русского цирка, а также киноленты, демонстрируемые в начале XX века в кинематографах Чарикова, Эльже, «Хива».

В русской культуре находит место туркестанский материал. Записывают и изучают узбекские мелодии А. Эйхгорн, Ф. Лейсек, Р. Пфенниг. А. Эйхгорн коллекционирует народные инструменты, пишет музыку на туркестанскую тему («Ташкентка», «В туркестанской широкой степи» и др.). Появляются первые обработки узбекских мелодий Н. Кленовского, Ф. Лейсека и др. Туркестанская тема (роспись маслом, резьба по ганчу, по дереву) претворяется в архитектурных замыслах В. Гейнцельмана, А. Бенуа и др., соединивших в своих проектах разнообразные стилевые тенденции. Русские художники также преломляют в своих полотнах собственное видение туркестанского быта, пейзажа, характеров, красок (Н. Каразин, С. Дудин, С. Юдин, А. Волков, Л. Буре и др.), расширив палитру образно-смысловых исканий.

Гастрольная деятельность русских коллективов в Туркестанском крае началась во второй половине XIX века. Первыми сюда прибыли частные антрепризы Ф. Надлера (1877), А. Пьянкова (1889), Н. Ржевского (1889), В. Василия-Вятского (1890), Н. Кручининой (1894). Позже — труппы В. Янова (1900), З. Малиновской (1903), со спектаклями «Лес» и «Бесприданница» А. Островского, «Иванов» и «Вишневый сад» А. Чехова, «Мещане», «Дачники» М. Горького, «Воскресенье» и «Анна Каренина» Л. Толстого, «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис» А. Толстого, а также «Юлий Цезарь» и «Король Лир» Шекспира, «Вильгельм Телль» Шиллера, «Нора» Ибсена.

В начале XX века в числе гастролёров — антрепризы В. Михайловского, Н. Казанского, С. Орловского, Н. Кожевникова, Л. Яворской, а также актеры П. Орленев (1902), М. Петипа (1904), М. Дальский (1905), Н. Собольщикова-Самарин (1906), Д. Смирнов (1906), Г. Галицкий (1906), В. Комиссаржевская (1910), которые в лучших своих актерских работах, таких, как Вильгельм Телль, маркиз Поза, Нора, доносили мысли о свободе чувства, воли, пробуждая гражданскую совесть, протест против духовного порабощения. Они говорили о достоинстве, самоценности лич-

ности, заставляли думать, сопереживать, раскрывая новые грани актерского мастерства, обусловленные глубоким и многогранным прочтением образов.

Местный зритель впервые услышал слова о важности знаний, просвещения, увидел новые взаимоотношения между людьми, где каждый выражал персональное видение и оценку мира. Особенно его волновал голос женщины, борющейся за своё счастье, за своё место в жизни.

Всё это будоражило общественное сознание, положив начало любительскому движению, которое быстро набирало темпы, привлекая в свои ряды и коренное население. Первые любительские театры появились в европейских частях Ташкента: при Учительской семинарии, при женских и мужских гимназиях, военных ведомствах, а также при производственных цехах Среднеазиатской и Оренбургско-Ташкентской железной дороги. Репертуар их состоял главным образом из пьес русских авторов, где провозглашались близкие демократическому сознанию идеи. Несмотря на любительский уровень, они привлекали открытостью высказывания, доступностью сценического языка, искренностью исполнения. Как свидетельствовали очевидцы, в зале театра при Учительской семинарии «было всегда много как сартов, так и татар» [Туркестанские ведомости. 1890. 9 января].

В городах Туркестанского края успешно гастролируют также оперные, опереточные, музыкальные коллективы: труппы Д. Южина, В. Шумского (1900), Тифлисская опера со спектаклями «Аида» Верди, «Иван Сусанин» М. Глинки, «Демон» А. Рубинштейна (1894), где актеры не только играли, но и пели и танцевали, претворяя замысел произведения посредством музыкального слова и музыкального действия. То есть синтеза искусств, хорошо знакомого по постановкам старинного узбекского театра масхарабозов и кызыкчи.

В начале XX века на туркестанскую арену выходят татарский и азербайджанский театры: труппы И. Ашказарского (1911), А. Кариева (1912), К. Шамиля и С. Гизатулиной-Волжской (1912), А. Камарлинского (1911—1916). Выросшие на традициях русской театральной школы и близкие узбекской культуре особенностями национального быта, языка и духовно-религиозных

ценностей, они в свою очередь способствовали активизации театрального вопроса в регионе.

Особое впечатление производили спектакли «Первый театр», «Банкрот», «Тайны нашего города» Г. Камола в постановке З. Баязетского, М. Мансурова, С. Рухуллы, А. Аскарлова — профессиональных татарских и азербайджанских режиссеров, где женские роли исполняли женщины-мусульманки. Потому театральные помещения не вмещали всех желающих туда попасть, в том числе и девушек в паранджах.

Музыкальные спектакли «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Мешади Ибад» (Не та — так эта), «Муж и жена», «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова в постановке Азербайджанского музыкального театра послужили яркими образцами синтеза национально-музыкальных традиций и оперно-симфонических форм. Привлекали достоинства литературной и музыкальной основы, азербайджанские мелодии в симфоническом звучании, узнаваемость персонажей.

Интерес к театру окончательно разбужен. Его восприятие тоже подготовлено. Слово и сценическое действие, актерская игра и пение, музыка и хореография, пластика, мимика, художественное оформление — всё это вместе захватило узбекского зрителя.

«Надо решать проблему театра в Туркестане», — пишет газета «Осиё» (1908, 8 марта). «В Туркестане ещё не до конца осознали подлинного значения театра», — считает «Туркистон вилояти газети» (1912, 22 февраля). «Театр призван воспитывать, служить источником знаний, литературной трибуной, зеркалом жизни, влиять на человеческое сознание и в то же время доставлять людям радость», — отмечает «Ойна» (1914, 10 марта).

В конце первой декады XX века движение за профессиональный театр возглавили джадиды — представители местной просвещённой интеллигенции. Борцы за социальный прогресс, они не видели будущего страны без духовного возрождения, поэтому вкладывали большой смысл в развитие профессионального театра как «носителя правды», воспитателя чувств и мыслей. Солидаризируясь в целом в ряде вопросов, они выражали разные точки зрения в отношении перспектив национального искусства. Одна группа лиц стояла за приоритет отечественных традиций. Другая — целиком устремилась в сторону Европы. Третья рато-

вала за слияние лучших достижений национальной и европейской культур, что и легло в основу профессионального узбекского театра, определив его содержание, формы, средства раскрытия и направленность поисков.

Будучи образованными людьми своего времени, джаиды переводили на узбекский язык произведения русских, татарских, азербайджанских, турецких авторов, принимали участие в организации первых любительских театров в Самарканде, Ташкенте (1914), Коканде (1915) и в других городах. Они писали, ставили, а порой играли свои пьесы, такие, как «Отцеубийца» М. Бехбуди, «Старая школа — новая школа» Х.Шукрулло, «Несчастный жених» А.Кадыри, «Кошунственная ошибка домуллы Нурмухаммада» Хамзы, «Спор между французом и мударрисом из Бухары, состоявшийся в Индии» А. Фитрата и др., поднимая наиболее актуальные темы социальной и частной жизни тогдашнего общества.

Говоря о необходимости знаний, овладения передовыми технологиями и воспитания нового поколения молодёжи, способной защитить и приумножить богатства родной земли, джаиды преследовали главным образом просветительские цели. Потому их пьесы, несмотря на патетичность и дидактику, статичность и иллюстративность драматургических и сценических приемов, — первые шаги в осмыслении самой «театральной идеи» с точки зрения опоры на письменную литературу, мизансценирование, актерское исполнительство более широкого жанрового диапазона и действия, чем располагал традиционный театр масхарабозов и кызыкчи.

Развивалось мастерство драматургов, их умение обобщать главное, воспитывать качества личности, новое мировоззрение, открытое универсальным ценностям. Соединив прогрессивные веяния русской культуры, традиции европейской драматической формы с местными сюжетами, коллизиями, характерами, джаидский театральный опыт стал важным звеном на пути к профессиональному сценическому искусству.

Музыкальный театр, возникший вслед за драматическим, синтезируя композиционно-структурные принципы и средства выражения оперы, оперетты, музыкальной драмы, наполнил их национальной тематикой, музыкально-вокально-пластической образностью. И в этом процессе важную роль сыграла тоже русская творческая интеллигенция: драматурги, композиторы, ре-

жиссеры-постановщики, художники-декораторы, балетмейстеры, хормейстеры, дирижеры, инструменталисты, артисты хора, балета и т.д., внесшие ощутимый вклад в становление узбекского профессионального сценического искусства XX века.

Список литературы

References

1. *Вызго Т.С.* Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970.

Uzgo T. The development of musical art in Uzbekistan and its connections with Russian music. Moscow, 1970.

Uzgo T.S. Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svjazi s ruskoj muzykoj. M., 1970.

2. *Вызго Т.С.* У истоков узбекского музыкального театра // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып 2.

Uzgo T.S. The origins of Uzbek musical culture // Music of the nations of Asia and Africa. Moscow., 1973. Issue 2.

Uzgo T.S. U istokov uzbekskogo muzykal'nogo teatra // Muzyka narodov Azii i Afriki. M., 1973. Vyp 2.

3. *Ибрагимов М.* Заметки о литературе. М., 1971.

Ibragimov M. Notes on literature. Moscow, 1971.

Ibragimov M. Zаметki o literature. M., 1971.

4. История узбекской советской музыки: В 3 т. Ташкент, 1972—1973, 1991.

The history of Uzbek music during the Soviet period. In 3 vols. Tashkent, 1972— 1973, 1991.

Istoriya uzbekskoj sovetskoj muzyki. V 3 t. Tashkent, 1972— 1973, 1991.

5. *Кодиров М.* Масхарабоз ва кизикчилар санъати. Тошкент, 1971.

Kodirov M. The clownery and the art of play-acting. Tashkent, 1971.

Kodirov M. Masharaboz va kizikchilar san"ati. Toshkent, 1971.

6. *Сарабский А.Г.* Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра (до 1917 г.). Баку, 1968.

Sarabsky A. Emergence and development of Azerbaijan musical theatre (before 1917). Baku, 1968.

Sarabskij A.G. Voznikovenie i razvitie azerbajdzhanskogo muzykal'nogo teatra (do 1917 g.). Baku, 1968.

7. *Рахманов М.Р.* Узбек театри тарихи (XVIII асрдан XX аср аввалигача узбек театри маданиятининг тараккиёт йуллари). Тошкент, 1968.

Rakhmanov M. The history of Uzbek theatre (Uzbek theatre culture development in XVIII-XX centuries). Tashkent, 1968.

Rahmanov M.R. Uzbek teatri tarihi (XVIII asrdan XX asr avvaligacha uzbek teatri madanijatining tarakkijot jullari). Toshkent, 1968.

8. *Хамидова М.А.* Узбекская музыкальная драма. Проблемы жанра. Ташкент, 1987.

Khamidova M. Uzbek musical drama. Genre definition. Tashkent, 1987.

Hamidova M.A. Uzbekskaja muzykal'naja drama. Problemy zhanra. Tashkent, 1987.

9. *Хамидова М.А.* Халима Насырова. Ташкент, 1998.

Khamidova M.A. Khalima Nasyrova. Tashkent, 1998.

Hamidova M.A. Halima Nasyrova. Tashkent, 1998.

10. Материалы по истории узбекского театра. Библиотека НИИ искусствознания АН РУз. № 218.

Materials on the history of Uzbek theatre. Library of the Institute of Art Studies, Academy of Sciences of Uzbekistan. No. 218.

Materialy po istorii uzbekskogo teatra. Biblioteka NII iskusstvoznaniya AN RUz. No. 218.

Данные об авторе:

Хамидова Марфуа Азизовна — доктор искусствоведения, профессор, академик Академии искусств Казахстана, профессор Государственной консерватории Узбекистана. E-mail: mirzokozimxon@gmail.com

Data about the author:

Khamidova Marfuа Azizovna— professor, doctor of art criticism, professor, State Conservatory of Uzbekistan, member of Kazakh national academy of arts. E-mail: mirzokozimxon@gmail.com

П.В. Зверева

*Московская государственная академия хореографии (МГАХ),
Москва, Россия*

БАЛЕТ ДЛЯ ДЕТЕЙ — НОВЫЙ СОВЕТСКИЙ ЖАНР

Аннотация:

Статья посвящена балетам для детей, поставленным в XX веке на сценах московских музыкальных театров. Основные спектакли, созданные специально для детской аудитории, упоминаются в хронологическом порядке, а также в историческом, социальном и культурном контексте. Отмечается значение постановочной деятельности Московского хореографического училища, рассматривается роль Детского музыкального театра имени Н.И. Сац и лично вклад его основательницы.

Ключевые слова: балет для детей, Московское хореографическое училище, Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац, сказка на сцене, К.Я. Голейзовский, Н.И. Сац.

P. Zvereva

*Moscow State Academy of Choreography,
Moscow, Russia*

BALLET FOR YOUNG AUDIENCES AS A NEW SOVIET GENRE

Abstract:

The article deals with the phenomenon of ballets staged for children as target audience, that emerged in various musical theatres of Moscow in XX century. The main performances of this kind are listed in chronological order, with a view to a broader historical, social and cultural context. The author points out the importance of the theatrical activities, launched by Moscow Ballet School, along with giving a thorough analysis to the role of Natalia Sats Moscow State Opera and Musical Theatre for Young Audiences and its founder's activities in particular.

Key words: ballet for young audiences, Moscow Ballet School, Natalia Sats Moscow State Opera and Ballet Theatre for Young Audiences, tale on stage, K. Goleyzovski, N. Sats

До 1918 года балетных спектаклей, специально созданных для детей, не существовало. Но «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Конек-Горбунок» Ц. Пуни и «Спящая красавица» П.И. Чайковского часто шли утром, подразумевая возможное посещение спектаклей семьями с детьми. Не было также и детских драматических спектаклей, кроме тех, что дети разыгрывали сами в домашней обстановке. О сложившейся ситуации размышляла Л.П. Потоцкая: «Причины этого следует искать в истории естественных отношений, ведь все, связанное с ребенком, — это заказ общества на воспитание и развитие подрастающего поколения. Пока в обществе не возникает такой потребности, нет и структур, обслуживающих ее. А потребность возникает в процессе осознания детства как особого, специфического этапа развития человека» [5, с. 287]. Потребности в культурном обслуживании детей как отдельного класса общества не возникало: воспитание и нравственное становление исконно было прерогативой семьи, духовное просвещение — делом церкви.

После революции отношение к детству было коренным образом изменено: на него стали смотреть не просто как на этап взросления, который нужно как можно скорее пройти, а как на важный период формирования личности, от которого зависит вся последующая жизнь человека. В детях увидели будущих граждан новой страны, и особенно важной педагогической задачей стало воспитание юных в русле социалистической идеологии. С этой целью и был создан первый детский театр.

Изменилось предназначение театра вообще — из развлекательного учреждения он превратился в кафедру политического просвещения. Пригодность для агитационной деятельности стала определяющим критерием для всех без исключения направлений искусства. Причины столь кардинальной смены художественного курса можно проследить в отношении к искусству высшей государственной власти: «Я, знаете, в искусстве не силен. Искусство для меня, это... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его — дзык, дзык! — вырежем. За ненужностью...» — говорил В.И. Ленин [цит. по: 1, с. 271]. В жернова политической цензуры попал и балет. За Большой театр развернулась борьба между сторонниками новой власти в искусстве, считавшими, что все ста-

рое подлежит уничтожению, и защитниками академических традиций, утверждавших, что искусство классического танца вечно и аполитично. А.В. Луначарский отстоял Большой театр у активных реформаторов. Несмотря на то, что революционные спектакли на сцене главного музыкального театра страны появились не сразу, новая рабоче-крестьянская публика наполняла зал независимо от текущего репертуара.

Балет — искусство, по природе более консервативное, устоявшееся в своих формах, — не предоставлял такой свободы творчества, как драматический театр, в плане приспособления его к целям политической агитации. Возможности драматического искусства, более приближенного к жизни по сценическому языку, казались понятнее, чем пути реформирования балета. Вероятно, именно поэтому деятели театра, впервые выступившие за искусство специально для детей, остановились на драматическом театре, не затронув тему революционного балета для детей.

Первым о балетном репертуаре для детей заговорил К.Я. Голейзовский, создавший в 1916 году свою экспериментальную студию [3, с. 514–515]¹. В 1919 году в задачи студии, кроме прочего, входило «приготовление артистов для постановок детских балетных спектаклей младшего и старшего возраста, не считая приемлемыми в педагогическом отношении балеты Государственных сцен, предназначенные для взрослой публики» [там же, с. 53]. Из этого же постановления становится известно, что упоминаемые спектакли предназначались для просмотра детьми: планировалось оборудовать зрительный зал «как помещение для смотрящих детей, приглашенных из школ и пр.» [там же, с. 54].

Более масштабно начинание Голейзовского было продолжено Наталией Ильиничной Сац — именно она познакомила московских детей с балетным искусством. Став во главе Детского отдела Театрально-музыкальной секции Театрального отдела Наркомпроса, Сац организовывала сборные выездные концерты, где выступали знаменитые артисты московских театров.

¹ Студия неоднократно меняла название. В 1918 году она упоминалась как «Мастерская балетного искусства», в мае 1919 года, войдя в состав Детского театра Моссовета, была переименована в «Первую показательную балетную студию», в 1921 году получила название «Искания», а с 1923 по 1924 год существовала как «Московский камерный балет».

Известно, что в этих концертах артисты балета Большого театра В.И. Мосолова и В.А. Рябцев исполняли дуэт Кота и Белой кошечки из балета П.И. Чайковского «Спящая красавица» [7, с. 112], Е.В. Гельцер исполняла «Русскую» из «Конька-Горбунка» Ц. Пуни и «Классическую вариацию» [там же, с. 126]. Н.И. Сац сохранила воспоминания о первой встрече детей с балетным искусством: «“Русская” — в шитом бисером головном уборе и атласном сарафане — ребятам очень нравилась. А “Вариация” — в короткой, торчащей юбочке (она называется “пачка”) — у некоторых мальчиков вызывала взрывы хохота: уж очень непривычны для них были движения и костюм артистки» [там же].

Затем Наталия Сац добилась, чтобы один раз в неделю билеты на спектакли всех московских театров распространялись бесплатно среди детей (детские дома, школы) [8, с. 127]. В Большом театре дети посещали как оперы, так и балеты. Н.И. Сац вспоминает о впечатлении, произведенном на детей их первыми спектаклями в Большом театре: «Ребята во время спектакля сидели все, в общем, хорошо. Но в балете они далеко не всегда понимали содержание (а главное для ребят — понимать смысл действия, логику событий)» [там же, с. 128]. Стремясь как можно более полно донести до детей суть музыкального спектакля, Н.И. Сац решила рассказывать со сцены содержание перед началом каждого спектакля. Эта традиция пережила свою создательницу и сохраняется до сих пор в Детском музыкальном театре. По бесплатным билетам дети посмотрели много опер и балетов в Большом театре, в том числе: «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Конек-Горбунок» Ц. Пуни, «Тщетная предосторожность» П.Л. Гертеля, «Коппелия» Л. Делиба, «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, «Садко», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова [6, с. 74].

В октябре 1918 года открылся Детский театр Моссовета — первый постоянный театр для детей, где вначале давались только кукольные спектакли трех видов: петрушек, марионеток и теней. Совместно с кукольниками Ефимовыми Н.И. Сац принимала самое деятельное участие в обустройстве нового помещения. Следующим этапом работы театра стало включение в репертуар балетных спектаклей. К этому решению Наталию Сац подтолкнул успех балетных номеров в программах детских выездных утрен-

ников. С 1 мая 1919 года в состав театра влилась «Первая показательная балетная студия» К.Я. Голейзовского, артистами которой являлись и молодые специалисты, и ученики, обучавшиеся хореографии в этой же школе. В автобиографии Голейзовского студия фигурирует как «Детский балетный театр», ставивший балетные спектакли для рабочей детворы» [3, с. 53]. Таким образом, в Детском театре Моссовета прошли два спектакля К.Я. Голейзовского — «Песочные старички» (1918 г., балет в 3-х действиях на сборную музыку) и «Макс и Мориц» (1919 г., балет в 1-м действии на музыку этюдов Л. Шитте) [там же, с. 537]. Неосуществленными остались планы постановки балетов «Белоснежка» (были сочинены только фрагменты) и «Лесной царь» (Голейзовский успел написать и отправить Наталии Сац либретто).

«Макс и Мориц» — балет для мальчиков, как его задумывал Голейзовский, — не стал творческой удачей. В рецензиях сохранилось краткое изложение сюжета, а также мнение А.В. Луначарского, посетившего спектакль: «Впечатление, вынесенное комиссией от спектакля, в высшей степени удручающее. Пьеса поставлена в старо-немецкой тривиальной манере, под нелепую музыку, переполнена антипедагогическими и антихудожественными трюками и эпизодами» [2, с. 11]. Голейзовский подал заявление об уходе из студии 24 декабря 1919 года. Причиной были художественные разногласия по поводу «Макса и Морица».

Детский театр Моссовета реорганизовали, и на его базе появился Первый государственный детский театр, находившийся в ведении Наркомпроса и лично А.В. Луначарского, ставшего во главе дирекции. 14 января 1920 года состоялось заседание дирекции, на котором было решено ликвидировать балетную труппу. Наталия Сац утвердилась во мнении, что для детей интереснее всего звучащее со сцены слово, и до 1965 года в репертуаре руководимых ею театров не появлялось ни одного балетного спектакля. Исключением стал балет-пантомима Л.А. Половинкина «Негритенок и обезьяна» (либретто и постановка Н.И. Сац, художник Г.Г. Гольц, 1927 г.), построенный на синтезе театрального искусства и кино. Танцевальные сцены перемежались с пантомимой, отдельные моменты действия иллюстрировались с помощью мультипликации.

К пятилетию Октябрьской революции Большой театр представил детям балет «Вечно живые цветы» на музыку Б.В. Асафье-

ева. В содружестве с художником Ф.Ф. Федоровским, дирижером Ю.Ф. Файером и педагогом В.Г. Марцем балетмейстер А.А. Горский создал спектакль, где все выразительные средства были подчинены идеологической задаче. Сюжет внешне напоминал сказку М. Метерлинка «Синяя птица», только здесь мальчик и девочка искали не синюю птицу, а вечно живые цветы, и вместо волшебных миров герои встречали на своем пути крестьян, работающих в поле, пекарей, попадали в кузницу и, наконец, узнавали, что вечно живые цветы — это они сами, дети рабочих. «Вечно живые цветы» завершались апофеозом — гимном «Интернационал» в совместном исполнении зрителей и Детского хора Большого театра. В спектакле участвовали и артисты, и ученики балетной школы. Облик спектакля по рукописям балетмейстера А.А. Горского восстановила историк балета Е.Я. Суриц. «Вечно живые цветы» прошли всего пять раз, и с 1923 до 1935 года в Москве не появилось ни одного балета для детской аудитории.

В 1935 году на сцене Большого театра были показаны «Три толстяка» В.А. Оранского (по мотивам сказки Ю.К. Олеси, балетмейстер И.А. Моисеев). Балет хоть и считался детским, но имел скрытую политическую подоплеку, адресованную взрослым, в то время как детям доставались лишь внешние контуры сюжета. Хореограф И.А. Моисеев говорил о четком делении героев спектакля на друзей народа и врагов, об усилении иронических красок персонажей для того, чтобы донести содержание балета до широкого зрителя. Образ цирковой артистки Суок создавали ведущие балерины Большого театра О.В. Лепешинская и С.М. Мессерер.

Начиная с 1940-х годов в музыкальных театрах России один за другим возникают балетные спектакли для детей². Большая часть

² 1942 год — «**Алые паруса**» В.М. Юровского, либретто по повести А.С. Грина (балетмейстеры А.И. Радунский, Н.М. Попко, Л.А. Пospelхин). Труппа Большого театра. Премьера состоялась во время эвакуации труппы театра в г. Куйбышев.

Премьера в Большом театре состоялась через год, в 1943 году.

1947 год — «**Доктор Айболит**» И.В. Морозова по мотивам сказки К.И. Чуковского (балетмейстер М.Ф. Моисеев, художник Б.Г. Кноблок, Новосибирский государственный академический театр оперы и балета). В 1948 году — в Малом Ленинградском оперном театре (балетмейстер Б.А. Фенстер), в Московском Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

из них — на основе сказок. Однако история этого литературного жанра на театральной сцене складывалась непросто. Во второй половине 20-х годов XX века сказка была объявлена врагом для ребенка как «внушающая детям превратные представления о действительности, пагубно действующая на психику советского ребенка, отравляющая его мистикой и чудовищными кошмарами» [4, с. 133]. Сказка исчезла со сцен детских театров почти на десять лет. Ей на смену пришли спектакли с фантастическим сюжетом, в которых советские мальчики и девочки совершали подвиги, имевшие мало общего с действительностью. «Героем при этом был самый малый и слабый, который на деле оказывался самым умным и способным — ребенок. Сказочный архетип прослеживается не только в характеристике главного героя, но зачастую в структуре подобных пьес: главный персонаж отправляется за тридевять земель, совершает ряд подвигов... <...> Таким образом, сказка, сменив старые одежды, обретя приметы современности, продолжала полулегально существовать на детской сцене. Как и в сказке, чужой зарубежный мир был представлен в подобных спектаклях весьма обобщенно» [там же, с. 137]. С середины 30-х годов сказка официально возвращается в детский театр. Если раньше интерпретация сказки происходила в русле символизма и условности, то сейчас особая важность придается реалистичности зрелища.

Во второй половине XX века детские балеты стали появляться не только в провинции, но и на сцене Большого театра. Одноактный «Петя и Волк» С.С. Прокофьева в постановке

1949 год — «**Аленький цветочек**» К.А. Корчмарева, либретто по мотивам сказки С.Т. Аксакова (балетмейстер М.Ф. Моисеев, художник Б.Г. Кноблок, Новосибирский государственный академический театр оперы и балета).

1949 год — «**Сказка о мертвой царевне и семи богатырях**» на муз. А.К. Лядова и В.М. Дешевова (балетмейстеры Б.А. Фенстер, А.Л. Андреев, Ленинградский гос. академич. Малый оперный театр (МАЛЕГОТ)).

1954 год — «**Двенадцать месяцев**» Б.Л. Битова (балетмейстер Б.А. Фенстер, Ленинградский гос. академич. Малый оперный театр (МАЛЕГОТ)).

1963 год — «**Снегурочка**» на музыку П.И. Чайковского (балетмейстер В.П. Бурмейстер, декорации В.И. Волкова, художник по костюмам Ю.М. Стройкова, Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко).

1970 год — «**Белеет парус одинокий**» Ю.М. Александрова (балетмейстер В.П. Бурмейстер, художник А.Ф. Лушин, Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко).

А.А. Варламова шел в 1959 году в один вечер с двумя другими одноактными спектаклями. «Конек-Горбун» Р.К. Щедрина был поставлен балетмейстером А.М. Радунским в 1960 году. 1977 год отмечен появлением на сцене Большого театра одного из лучших образцов балетного спектакля для детей — «Чипполино» К.С. Хачатуряна в хореографии Г.А. Майорова. Им же созданы детские балеты «Маленький принц» Е.А. Глебова (1983) и «Белоснежка» К.С. Хачатуряна (1995).

Расширению балетного репертуара для детей в Большом театре способствовала также постановочная деятельность Московского (с 1961 года — академического) хореографического училища. Пять выпускных спектаклей МХУ (МАХУ) были исполнены на сцене Большого театра и предназначались для детской аудитории: «Аистенок» Д.Л. Клебанова (балетмейстеры Н.М. Попко, Л.А. Поспехин, А.И. Радунский, 1937; возобновлен в 1948 году силами артистов Большого театра с участием учеников МХУ, балетмейстеры те же; возобновлен в 1964 году как спектакль МАХУ, балетмейстеры те же), «Снегурочка» на музыку П.И. Чайковского (балетмейстер В.А. Варковицкий, 1946), «Щелкунчик» П.И. Чайковского (балетмейстер В.И. Вайнонен, 1950), «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова (балетмейстер О.Г. Тарасова, 1965), «Русская сказка» М.И. Чулаки (балетмейстер Ал.А. Дементьев, 1971; в 1940 году этот спектакль был поставлен в Ленинградском Малом оперном театре под названием «Сказка о попе и работнике его Балде»). «Щелкунчик» впоследствии был включен в афишу театра и исполнялся профессиональными артистами.

В 1965 году в Москве открылся Детский музыкальный театр, репертуар которого состоял только из опер и балетов. Инициатором стала Н.И. Сац, поверившая в то, что музыкальные спектакли важны для культурного развития детей, что именно через театральные впечатления дети смогут воспринять серьезную музыку. Решение о создании стационарного театра оперы и балета для детей появилось не сразу. Сац всегда стремилась сделать свои спектакли насквозь музыкальными и чем дальше, тем больше убеждалась в необходимости хорошей музыки, живого, полноценного оркестра для детских спектаклей. Сперва она организовывала абонементы детской филармонии, где оркестр во главе с лучшими дирижерами исполнял симфонические произведения,

написанные специально для детей [9, с. 105]. Мысль о детском оперном театре она высказала на пленуме Союза композиторов, «посвященном вопросу музыки для детей и юношества» [там же, с. 106], написала статью в газету «Правда» (от 28 февраля 1963 г.), затем обратилась к первому заместителю министра культуры СССР с идеей о создании и приложением подробного проекта-сметы будущего детского музыкального театра [10].

Театр открылся 1 ноября 1965 года оперой М.И. Красева «Морозко». В первые годы в репертуаре преобладали оперы, в которые включались балетные сцены; численность оперной труппы преобладала над численностью коллектива балета. Первый самостоятельный балетный спектакль «Комар и самовар» Е.В. Ларионовой (декорации и костюмы Н.Т. Хренниковой) был поставлен Б.Ф. Ляпаевым (1976), только что приглашенным в труппу молодым танцовщиком, вскоре ставшим главным балетмейстером театра. В 1973 году был восстановлен балет Л.А. Половинкина «Негритенок и обезьяна» (в новой хореографической редакции О.Г. Тарасовой), созданный в 1927 году. Следующим шагом стала премьера 2 января 1983 года спектакля-эмблемы театра — «Синяя птица» (музыка И.А. Саца, М.Р. Раухвергера, балетмейстер Б.Ф. Ляпаев). В 1984-м коллектив театра выпустил балет «Алые паруса» В.М. Юровского (балетмейстер Б.Ф. Ляпаев). Для самых маленьких шел балет «Колобок» М.Р. Раухвергера (балетмейстер Т.А. Агамирова-Сац, 1976).

Благодаря непрерывной деятельности Детского музыкального театра на протяжении почти пятидесяти лет сформировался значительный репертуар, состоящий из опер и балетов для детей. Балетная афиша театра включает оригинальные постановки и спектакли, перенесенные на его сцену и адаптированные в соответствии с возможностями труппы и выносливостью юных зрителей. Специально для этой сцены были поставлены следующие спектакли: «Синяя птица» И.А. Саца—М.Р. Раухвергера, «Алые паруса» В.М. Юровского, «Золушка» С.С. Прокофьева, «Снегурочка» на музыку В.В. Подгорецкого, «Доктор Айболит» И.В. Морозова, «Принцесса на горошине» на музыку А. Вивальди и А. Корелли. В разные годы на сцену Детского музыкального театра перенесли версии классических балетов: «Лебединое озеро» П.И. Чайковского в постановке В.П. Бурмейстера, «Чипполино» К.С. Хачатуряна (балетмейстер Г.А. Майоров), «Щелкунчик» П.И. Чайковского (балетмейстер

В.И. Вайнонен), «Жар-птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского (хореография М.М. Фокина, постановка А.М. Лиепы). Детский музыкальный театр и по сей день является единственным театром, где все музыкальные спектакли — оперы и балеты — адресованы юным зрителям разных возрастных групп.

История создания балетов для детей — не раскрытая глава истории балетного театра. Данное явление никогда не рассматривалось в качестве самостоятельного направления искусства, складывающегося из систематически повторяющихся событий — детских музыкальных спектаклей. Теоретическое наследие балетного театра имеет большую библиографию. Упоминания о постановках, созданных специально для детей, встречаются и в книгах по истории хореографического искусства, и в тематических сборниках, и в мемуарной литературе. Эти разрозненные сведения позволяют воссоздать облик отдельных спектаклей, по крупицам собрав информацию из различных источников.

Несомненно, репертуар для детей отражает социальные и культурные веяния, менявшие облик театральной Москвы на протяжении XX века. Изучение детских балетов в контексте истории хореографического искусства, с одной стороны, и истории драматического театра для детей (ТЮЗ) — с другой, представляется полезным вкладом в теоретическое наследие русского театра.

Список литературы

References

1. *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Л., 1991. Т. 2.

Annenkov Yu. The diary of my encounters. A sequence of tragedies. In 2 vols. Leningrad, 1991. Vol. 2.

Annenkov Ju.P. Dnevnik moih vstrech. Cikel tragedij: V 2 t. L., 1991. T. 2.

2. б/а. Вопрос о детском театре // Вестник театра. 1919. № 45.

Of unknown authorship. The question of a theatre for young audiences // Vestnik teatra. 1919, No. 45.

b/a. Vopros o detskom teatre // Vestnik teatra. 1919. No. 45.

3. *Голейзовский К. Я.* Жизнь и творчество: Статьи, воспоминания, документы. М., 1984.

Golejzovsky K. Life and work: Articles, memoirs, documents. Moscow, 1984.

Golejzovskij K. Ja. Zhizn' i tvorcestvo: Stat'i, vospominanija, dokumenty. М., 1984.

4. *Коханая О.Е.* Детский и молодежный театр в системе социальных проблем воспитания детей и юношества. М., 2008.

Kokhannaya O. Theatre for young and youth audiences within the range of social issues linked to the upbringing of children and young people. Moscow, 2008.

Kohanaja O.E. Detskij i molodezhnyj teatr v sisteme social'nyh problem vospitanija detej i junoshestva. М., 2008.

5. *Потоцкая Л.П.* Отношение к детству в разные исторические периоды на Руси // Румянцевские чтения: Материалы научно-практической конференции по итогам научно-исследовательской работы Российской государственной библиотеки (25–27 апреля 1995 г. Часть 1. М., 1998).

Pototskaya L. Views on childhood in different historical periods of Ancient Rus // Rumyantsev readings: the materials of a research and practice conference marking the research activities of The Russian State Library (25–27 of April, 1995. Part 1. Moscow, 1998).

Potockaja L.P. Otnoshenie k detstvu v raznye istoricheskie periody na Rusi // Rumjancevskie chtenija: Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii po itogam nauchno-issledovatel'skoj raboty Rossijskoj gosudarstvennoj biblioteki (25–27 aprelja 1995 g. Chast' 1. М., 1998).

6. *Сац Н.И.* Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М., 1961.

Sats N. The children come to theatre. Pages of memories. Moscow, 1961.

Sac N.I. Deti prihodjat v teatr. Stranicy vospominanij. М., 1961.

7. *Сац Н.И.* Всегда с тобой. Страницы жизни. М., 1978.

Sats N. Always with you. Pages from life. Moscow, 1978.

Sac N.I. Vsegda s toboj. Stranicy zhizni. М., 1978.

8. *Сац Н.И.* Новеллы моей жизни. Кн. 1. М., 1979.

Sats N. Short stories of my life. Book 1. Moscow, 1979.

Sac N.I. Novelly moej zhizni. Kn. 1. M., 1979.

9. *Сац Н.И. Новеллы моей жизни. Кн. 2. М., 1979.*

Sats N. Short stories of my life. Book 2. Moscow, 1979.

Sac N.I. Novelly moej zhizni. Kn. 2. M., 1979.

10. *Сац Н.И. Докладная записка первому заместителю министра культуры СССР. РГАЛИ. Ф. 1859. Оп. 2. Ед. хр. 126.*

Sats N. Memorandum to the first Deputy Minister of Culture of the USSR. RGALI. Fund 1859. Inventory list no. 2. Dep. item 126.

Sac N.I. Dokladnaja zapiska pervomu zamestitelju ministra kul'tury SSSR. RGALI. F. 1859. Op. 2. Ed. hr. 126.

Данные об авторе:

Зверева Полина Викторовна — аспирант Московской государственной академии хореографии (МГАХ). E-mail: apollinariyae@bk.ru

Data about the author:

Zvereva Polina Viktorovna — PhD student, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia. E-mail: apollinariyae@bk.ru

Квон Джунгтак (Республика Корея)

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

ПОЭТИКА И ПОЭЗИЯ БИОМЕХАНИКИ

Аннотация:

Статья посвящена поэтике актерской игры в режиссуре Вс. Э. Мейерхольда. Создаваемый режиссером Условный театр рассматривается как театр поэзии, сам он — как режиссер-поэт, а создаваемый тип образности — как условно-поэтический. Автор анализирует эстетические открытия Мейерхольда в искусстве театра и делает вывод о близости биомеханики восточным актерским традициям.

Ключевые слова: Мейерхольд, актер, биомеханика, поэтика, условный театр.

Kwong Jungtaek (Republic of Korea)

*Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Moscow, Russia*

POETRY AND POETICS OF BIOMECHANICS

Abstract :

The article is devoted to the poetics of acting in V. E. Meyerhold's stage directing. The conditional theatre, created by Meyerhold is viewed as the theatre of poetry, where the originator himself is both a poet and a director and where the type of imagery used can be defined as a conventionally poetic one. The author analyses Meyerhold's aesthetic discoveries in theatre art and draws a conclusion pertaining to the correlations between biomechanics and the Eastern acting tradition.

Key words: Meyerhold, actor, biomechanics, poetics, conditional theatre.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд — грандиозная фигура в истории режиссуры. Театроведение немало потрудились над изучением его театральных идей, поскольку у великого режиссера система аргументации в защиту своей поэтики менялась в зависимости от разрабатываемых концепций и постановочных

увлечений. Много в его терминологии и фразеологии диктовалось спецификой переживаемой эпохи. В азарте дискуссий отдельные утверждения нередко превращались в полемические «перехлесты». Продиктованные злобой дня, они утратили актуальность и остались в далеком прошлом. Существенно другое — его эстетические открытия в искусстве театра.

Режиссерская поэтика Мейерхольда постоянно находилась в движении, то и дело трансформировалась, порой до неузнаваемости. В работе над символистскими пьесами он создавал теорию «неподвижного театра», на материале модернистской драматургии — «театр лирической тревоги». Выдвигал идею стилизации и «внутреннего синтеза эпохи» в постановках мировой классики. Увлекался балаганными первоосновами театра и переносил их в пространство малой сцены. Изучал исполнительскую технику театров *cabaret* и *commedia dell'arte*, занимался пластической выразительностью тела, жеста, движения, мимики актера, исследовал интонационные, тембровые, мелодические особенности сценической речи в студийных пробах. Экспериментировал с цирковыми и мюзик-холльными приемами, прибегал к «монтажу аттракционов» и «кинофикации театра» в авангардных опытах. Применял принцип постановки «всего автора» на сцене театра своего имени. И опять устремлялся к новым художественным горизонтам. Переходя от одного типа театральности к другому, пробуя всевозможные регистры сценической условности, Мейерхольд всю свою жизнь в искусстве посвятил строительству Условного театра.

Он ставил Метерлинка и Блока, Мольера и Островского, Лермонтова и Верхарна, Маяковского и Эрдмана, Гоголя и Грибоедова, мечтал о постановках Пушкина и Шекспира. Между этими разными драматургами есть точка репертуарного схождения, крайне важная для Мейерхольда: все они большие поэты, каждый со своей системой образов и образности, своим типом условности, своей мерой театральности. Поэтому они оказались в поле внимания режиссера и вошли в его репертуар в качестве ключевых авторов.

Далеко не случайно П.А. Марков писал о Мейерхольде как о режиссере-поэте [8, с. 59], а К.Л. Рудницкий — об Условном театре Мейерхольда как о театре поэзии [13, с. 120]. Его режиссер-

ская поэтика прочно связана с поэтикой стиха. Как в стихе ощущается его форма (и на глаз, и на слух), так в спектакле, построенном по законам поэзии, эстетически ощутима его форма. В стихах это ритм, метр и размер, членение строф, отчетливость рифмовки, динамика лирической темы, несовпадение стиховой паузы (в конце строки) со смысловой. В спектаклях Мейерхольда это ритмическое членение действия, мизансценические повторы, звуковые и пластические лейтмотивы, превращение движения в образный жест, выделение «художественных ударений взамен прежних «логических»» [11, с. 112]. И в том, и в другом случае «ощутимость формы» — необходимый фермент содержания, «момент конструкции» — структурообразующий элемент образности.

Родовой признак театра — действие. В спектаклях Мейерхольда сценическое действие не «отражает» жизненную реальность и не «подражает» ей, но поэтически ее преобразует в соответствии с собственной эстетической логикой. Его построение обусловлено не столько жизненно-психологической или сюжетно-бытовой последовательностью, сколько имманентной эстетической целесообразностью. Подчеркнуто условное декорационное оформление сцены, конфигурация мизансцен, изменения световой партитуры, музыкально-звуковое обрамление действия, отбор аксессуаров диктуются не принципом жизнеподобного воссоздания действительности, а законами театральной поэзии. Художественные акценты действия оказываются важнее логических закономерностей быта и психологии. Выразительность действия доминирует над его изобразительностью. В спектаклях Мейерхольда повествовательно-изобразительное постепенное развитие сценического сюжета (от завязки через цепь событий к кульминации, а от нее к развязке) заменяется свободной ассоциативностью его построения.

Стремясь к «искусству больших обобщений», Мейерхольд выстраивает сценическое действие в поэтических концентратах образности, в ритмически организованных переходах от одного события к другому. Вводимые режиссером паузы разрезают его плавное «повествовательное» течение, и действие словно «зависает». Возникают немотивированные скачки (или, напротив, искусственные замедления) и контрастные зигзаги развития действия.

Так осуществляется волевой поэтический «сдвиг» реальных жизненных пропорций в сторону художественной деформации

сценических образов и образности. Принципиальное значение при этом приобретает музыкально-звуковая, фактурная, цветовая, колористическая, световая, мизансценическая, композиционная моделировка сценического пространства.

По существу, режиссура Мейерхольда базируется на неуклонном превращении изначальной условности театра как вида искусства («В зале, разделенном на две половины...») в поэтическую образность сцены, которая создается на глазах зрителей путем открытого и откровенного обнажения условных приемов театрального представления.

Живой носитель и выразитель театрального действия, олицетворенный синтез театра — актер. В процессе развития действия все постановочные средства, все режиссерские приспособления входят в структурное единство с действующим актером. Только пропущенные через его внутренний мир, оправданные его воображением, мыслью и чувством, они становятся образными компонентами поэтического целого. Именно актер своей игрой преобразует сценическую условность в поэтическую образность: «Входя в соприкосновение с постановочными средствами, со всеми условиями и условностями сцены, отыгрывая их, обыгрывая, овладевая ими и пропуская через свою психическую жизнь, актер превращает их в фактор действия» [16, с. 20].

Но как раз в сфере актерского творчества театральная поэзия особенно таинственна и труднодоступна для анализа. Ясно лишь одно: для Условного театра требуется особая актерская методология, особая органичность актерской манеры, особая актерская техника и, что особенно важно, психотехника.

А в чем конкретно состоит эта «особость» — вопрос вопросов.

Закон «внутреннего оправдания», о котором Вл.И. Немирович-Данченко писал как об объективном законе театра, сохраняет свою силу и для поэтического типа театральности. Но «внутреннее оправдание» образа актером Условного театра качественно иное. Оно не укладывается ни в границы реалистически достоверной и жанрово характерной игры, ни в параметры сценического психологизма. Оно основано не на «вживании» в реальность предлагаемых обстоятельств автора и не на «обживании» сценической площадки как жизненно реальной среды. Скорее оно связано с восприятием и пониманием сценической реальности как эстети-

чески возможной, а в силу этого и эмоционально достоверной, хотя отнюдь не тождественной реальным изобразительным формам. Задача актера Условного театра — внутренне «принять» откровенную условность сценической реальности и «оправдать» ее силой творческого воображения и художественного переживания.

В работе над ролью актер Условного театра отталкивается не столько от жизненных предлагаемых обстоятельств автора, сколько от сценических условий жизни образа. Для него чрезвычайно существенны предлагаемые обстоятельства сцены: перемены освещения, цвет и фактура декорационных материалов, предметы обстановки, аксессуары, музыкально-звуковое сопровождение. Сценические средства выразительности входят в партитуру сценического действия и определяют способ актерского действия.

Отказ от бытовой оснащенности характера, от красок жизнеподобной характерности, от чисто психологических мотивировок поведения здесь необходим. Взамен всего этого — опора на музыкально организованную речь, ритмическую проработанность пластики, точность смыслового жеста, игровой характер сценического поведения, лиризм художественного высказывания.

Сила поэтического воображения — главное условие органичного существования актера в постановках Мейерхольда. С помощью артистической фантазии актер вырабатывает отношение к сценической условности как к действительной реальности (естественно, реальности особого эстетического порядка). Его творческое воображение рождает необходимые ассоциации и позволяет превратить психофизическое самочувствие, возникающее от воздействия условий и условностей постановочного решения, в художественное переживание, которое Мейерхольд называл «переживанием формы».

Этими художественными переживаниями актер Условного театра бессознательно заражает зрительный зал. Чувствами, мыслями, воображением он относится к реалиям сцены как к естественным условиям жизни образа и тем самым заставляет зрителя так же к ним «отнестись». Благодаря «ощутимости формы» в его игре зритель одновременно воспринимает и содержание образа, и приемы его воплощения, принимая тем самым участие в сотворении сценической поэзии.

Актерскую проблему Мейерхольд считал центральной в театре, и актер неизменно был узловым звеном его сценических композиций. Мейерхольду не всегда удавалось с ним совладать, но он не переставал подчеркивать его главенствующую роль в сценическом синтезе искусств: «Актер — это самый значительный элемент спектакля. Притом это единственный элемент, который от спектакля до спектакля эволюционирует в театре. Ибо он постоянно, от одного спектакля до другого, изменяет свою работу, сочиняет ее вновь» [12, с. 201].

Режиссеру-поэту, каким всегда оставался Мейерхольд, требовался актер, близкий ему по поэтическому мирозерцанию, чувствующий нерв современности, ценящий условность сценической формы и умеющий своей игрой дать ей эстетическое оправдание. Коротко говоря, ему был нужен актер-поэт: «Он ищет в актере той же особой художественной способности видеть мир и передавать его, которая свойственна ему самому» [8, с. 74].

Таким актером-поэтом, актером-лириком для Мейерхольда был прежде всего он сам, когда исполнял роли писателя Константина Треплева в «Чайке» А.П. Чехова (1898), клоуна Ландовского в «Акробатах» Ф. фон Шентана (1903), мечтателя Пьеро в «Балаганчике» А.А. Блока (1906) или мыслителя Ивара Карено в драме «У врат царства» К. Гамсуна (1908). Чтобы он ни играл, сквозь роль просвечивала его личность и сами роли находились в лирической перекличке.

Близкую ему актрису, поэтически одаренную, тяготеющую к лиризму художественного высказывания, режиссер обрел в В.Ф. Комиссаржевской. В расчете на ее лирический дар поставил «Гедду Габлер» Г. Ибсена и «Сестру Беатрису» М. Метерлинка в Театре на Офицерской (1906). Но «Сестра Беатриса» в этом творческом союзе оказалась скорее исключением, чем правилом. Показателен неуспех В.Ф. Комиссаржевской в роли Гедды Габлер, настолько образ холодной и блистательной героини входил с противоречием с трепетным лиризмом, составлявшим «зерно» творческой личности актрисы. Андрей Белый писал о принципиальной несовместимости живой актерской психики с «марионеточным» типом театральности, который Мейерхольд культивировал в Театре на Офицерской: «Элемент личной психологии все еще мешает целостности впечатления» [4, с. 159].

Оказавшись на службе в Александринском театре, Мейерхольд учился «использовать» индивидуальные природные данные артиста, необходимые для воплощения замысла. «Своим» актером для Мейерхольда стал молодой Ю.М. Юрьев, лишенный лирической рефлексии, но чрезвычайно точный во всем, что касается формальной структуры роли. С холодноватой стильностью и безупречным чувством формы он исполнял центральные роли в высокой комедии «Дон Жуан» Ж.Б. Мольера (1910) и романтической драме «Маскарад» М.Ю. Лермонтова (1917). На звучании образов сказалась высочайшая культура сценической речи, воспринятая им от старых мастеров. Кроме Ю.М. Юрьева — Арбенина, в «Маскараде» запомнились Е.И. Тиме — баронесса Штраль (гордая осанка, порода, темперамент, музыкальный голос и прекрасная читка стиха) и Е.П. Студенцов — князь Звездич (изысканность манер, безукоризненная светскость поведения, умение носить мундир). Стоит вспомнить еще невероятного по органичности К.А. Варламова — Сганареля в «Дон Жуане» и изысканную Е.Н. Рошину-Инсарову — Катерину в «Грозе» А.Н. Островского (1916). Если в исполнении Варламова чувствовался «традиционалистский» театр в полном блеске игрового искусства, то в игре Рошиной-Инсаровой проступали утонченные стилизованные линии «символистского» театра.

Но в целом проблема внутреннего душевного строя актера долгое время оставалась для Мейерхольда открытой. Исполнительское искусство подчас оказывалось самым слабым среди других постановочных звеньев. Так происходило не только с актерами Студии на Поварской (1905).

В самом деле, если художественная деформация реального образа — закон театра поэзии, то как «деформировать» личную психологию актера, его психический строй? А.Р. Кугель, в принципе отвергавший приоритет режиссуры в современном театре, вынес вердикт о неумении Мейерхольда работать с актером: «Мейерхольд совершенно не создан для того, чтобы пробуждать в актере творческие способности» [4, с. 73].

При всем том отдельные успехи не решали общей проблемы формирования «нового актера для нового театра».

Учитывая горький опыт Студии на Поварской и Театра на Офицерской, Мейерхольд обратился к исканиям в области техно-

логии актерского творчества. Однако неудача показанных публике работ студийцев в «Лукоморье» (1908) была столь очевидной, что остряки переименовали миниатюрный кабаретный театрик в «Мухоморье». Используя исполнительскую технику артиста *commedia dell'arte*, режиссер более успешно поставил в Доме интермедий «Шарф Коломбины» А. Шницлера (1910) и «Арлекина, ходатая свадеб» по сценарию В.Н. Соловьева (1911); в зале Тенишевского училища — «Незнакомку» и «Балаганчик» А.А. Блока (1914).

В Бородинской студии (1913–1917) Мейерхольд перестал ориентироваться на публичные показы. Из режиссера-постановщика он превратился в педагога-экспериментатора и целиком сосредоточился на приобщении студийцев к техническим первоосновам театра. Студия стала для него «своеобразной лабораторией — здесь он делал для самого себя открытия в области театральных форм и методов актерской игры и техники» [2, с. 86].

Согласно программным установкам Мейерхольда, актер Условного театра обязан быть оснащенным ритмически и музыкально, не прибегать к привычной интонационной «раскраске» текста и владеть пластическим рисунком роли с той великолепной точностью, которая отличала старинное актерское искусство японских, китайских, итальянских, испанских мастеров.

Студийные опыты режиссера были посвящены воспитанию именно такого актера — комедианта, гистриона, каботина, виртуоза, ремесленника высочайшей пробы, знающего толк в технических основах своего искусства.

Мейерхольд обращал внимание студийцев на то, как совершенны китайские и японские актёры в своем обращении со сценическими аксессуарами, как выразительна их пластика, отточены их жесты, музыкальны их движения. В упражнениях, этюдах и пантомимах применялись многие приёмы актерского искусства восточной школы, а в качестве тренировочной одежды использовались стилизованные кимоно.

Многое в технологии актера пробовалось впервые. Выявлялось значение художественных акцентов в исполнительской манере. Исследовался жест как продолжение и закрепление движения. Анализировалось движение как контрапунктическое отражение музыкального фона. Пробовались выразительные возможности ритмически организованной пластики. Проверялась роль выкрика

в момент кульминационного напряжения. Культивировались приемы игры со сценическими аксессуарами. Использовались игровые возможности паузы. В работе со студийцами закладывались необходимые для Условного театра основы новой актерской техники, которые получили методологическое оснащение и завершение в биомеханической школе игры.

С началом революционной эпохи Мейерхольд совершил очередной резкий разворот своей театральной идеологии: от модернистских исканий перешел к разработке принципов сценического авангардизма. От роскоши спектаклей большого стиля и утонченных стилизаций малой сцены режиссер обратился к аскетизму конструктивистских установок. В согласии с новым постановочным принципом он и в актерском деле стал культивировать «момент конструкции».

Режиссер демонстративно отказался от того типа актера, который «всякий поступок героя мотивирует известными психологическими условиями» [10, с. 387]. Для своего театра он избрал актера, который на сцене «прежде всего любит действовать» [там же, с. 388]. Актеру-психологу он предпочел актера-действителя, существующего на сцене в качестве субъекта действия, его игрового носителя. «*Действующий* — это определение было равнозначно существительному *актер*, само становилось именем существительным» [7, с. 17].

Мейерхольд сделал ставку не на лиричность актера-поэта и не на органичность актера-психолога, а на техничность актера-мастера. Он приветствовал способность актера не только обнаруживать содержание роли в процессе игры, но и показывать зрителю, из какого актерского материала она сделана: «Показывать свою ловкость, показывать свою красоту, блеск поворотов головы, или блестящий жест, или блестящий прыжок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то движении» [10, с. 186].

Хотя в лекциях, прочитанных в КУРМАСЦЕПе, теоретические контуры нового актерского типа были намечены с большой точностью, сам новый актер появился и проявился в репертуаре Мейерхольда не сразу.

В спектакле-митинге «Зори» Э. Верхарна (1920) актеры оказались невнимательны к содержанию, внутренне чужды пафосу и волнению драмы. К тому же технически они были не подго-

товлены к воплощению обобщенно-символических образов драмы бельгийского поэта-символиста. Техника хромала. Об исполнительской стороне дела Ю.В. Соболев писал, что спектакль шатается: «Неряшливое, нечеткое движение актера, проглоченная реплика, торопливый жест, неспаянность толпы, раздробленность звукового аккомпанемента...» [5, с. 17].

В «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского (1921) особых актерских удач тоже не было. (Исключением явилась игра И.В. Ильинского, саркастично исполнявшего роль Соглашателя.) В.И. Блюм сожалел, что «стихи актеры читают прозой, отчего пропадает своеобразная ритмика Маяковского» [там же, с. 25].

Для воспитания нового актерского типа была организована школа биомеханики (1921)¹. «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (1922) по сути дела стал «дипломным спектаклем» выпускников этой школы. Внутренняя бодрость, душевное здоровье, яркость молодых переживаний органично сочетались с одинаковой «прозодеждой» и трансформациями конструктивистской установки Л.С. Поповой, превращенной волею Мастера в станок для игры актера. На премьерных спектаклях еще чувствовались огрехи исполнения, не до конца решенные проблемы со словом: «Там еще мусорно, непроработано, не четко. Слова не договариваются, раззваниваются в резонансе, в хорах сплываются в грохотливый шум. А слово — звуковой жест. И оно должно быть параллельно физическому» [там же, с. 44]. Но в ансамбле сразу выделились исполнители центральных ролей: И.В. Ильинский (Брюно), М.И. Бабанова (Стелла), В.Ф. Зайчиков (Эстриго).

Театралов восхищала безукоризненная четкость движений начинающих артистов, ритмичность их передвижений по сцене, стремительный и точно выверенный темп исполнения, умелое акцентирование контрастов действия. Подвижный и гибкий Ильинский поразил мгновенными переходами от буффонады к патетике, от клоунады к лирике, от легкой комедийной окраски

¹ Название мейерхольдовской школы актерского мастерства, как и ее терминологическое оснащение, периодически видоизменялось: ГВЫРМ, ГВЫТМ, ГЭКТЕМАС, Лаборатория актерской техники, Вольная Мастерская Вс. Мейерхольда, Театр ГИТИС. Но существо биомеханического понимания актерского искусства оставалось неизменным при всех изменениях названий и терминологических трансформациях.

поведения к резким фарсовым приемам. Одаренная музыкально и наделенная безупречным чувством ритма, Бабанова искусно передавала внутреннее движение роли. Замечательный эксцентрик Зайчиков аккомпанировал им мимикой, жестикуляцией, немой игрой: «стыками» междометий и пауз, движения и полнейшей неподвижности, парадоксальностью оценок и приспособлений он «комментировал» те страсти, которые наполняли игру его партнеров.

Из начальных слогов их фамилий родилась актерская формула нового театра: «Иль—Ба—Зай». А.А. Гвоздев писал об этом исполнительском трио: «Сохраняя свою индивидуальность, каждый из них развил такое тонкое чувство партнера, такое умение согласовать свои движения с игрой сотоварищей, что критика заговорила о новом “трехтельном” актере, в котором слились, словно неразрывно, три артиста, коренным образом видоизменяя прежнее представление об ансамбле и совместной игре. Взаимно усиливая игру друг друга, непрерывно скрещиваясь, они образовали цепь движений и звуков, с новой силой воздействуя на зрителя» [3, с. 30–31].

Балаганная «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (1922) далеко не во всем удалась по актерской линии. Актеры, одетые в одинаковые «робы» (балахоны), как и в предыдущем спектакле, играли без грима и париков, использовали приемы цирковой клоунады и демонстрировали свои акробатические умения в обращении с капризной конструкцией В.Ф. Степановой. Но, как отметил один из критиков, они оказались «*беспомощны в обращении с вещами*, с которыми не умеют играть, и никуда не годятся в смысле темпа, более обще — в смысле расчета времени» [5, с. 61]. Исключение составляли жанрово точный Д.Н. Орлов (Расплюев) и буффонный М.И. Жаров (Брандахлыстов). Если первый развернул образ Расплюева в художественный тип, то второй продемонстрировал свою гимнастическую ловкость в сцене полицейской «мясорубки».

Д.И. Золотницкий определяет биомеханику как «конструктивистскую школу актерского мастерства» [7, с. 22]. К названным постановкам данное определение можно отнести с полным основанием. Но в следующих за ними спектаклях биомеханика перестала выступать исключительно в своей технической роли, отошла от функции демонстрации актерского тренинга, пусть и

блистательного. Подчиненная художественным задачам театра, она породила особую поэтику актерской игры.

Постановки двадцатых годов опирались на найденные биомеханические принципы создания образа. Мастерство актеров биомеханической выучки проявлялось в них как «творчество пластических форм в пространстве» (Вс.Э. Мейерхольд), а сама биомеханика представляла «экстрактом театральности». В «Д. Е.» М.Г. Подгаецкого по И.Г. Эренбургу и Б. Келлерману (1924) оттачивались возможности моментальной актерской трансформации и ускоренного темпового исполнения ролей. В «Учителе Бубусе» А.М. Файко (1925), напротив, выявлялся игровой потенциал замедленного темпа и «предыгры», развернутой на длительных паузах. В «Мандате» Н.Р. Эрдмана (1925) торжествовали актерская эксцентрика и гротеск. В «Ревизоре» Н.В. Гоголя (1926) на небольших вкатных площадках отрабатывались микроэлементы актерской техники — игра ракурсов тела, движений рук, локтей и ладоней, поворотов головы и разворотов корпуса, положения ступней ног и постанова бедер. В «Горе уму» А.С. Грибоедова (1928) разрабатывался принцип «омузыкаливания» действия и музыкальность действенного поведения исполнителей. В «Клопе» (1929) и «Бане» (1930) В. В. Маяковского игра актеров строилась на контрастах броской карикатурности и высокого лиризма.

Над устранением недостатков актерской техники в ТИМе (с 1926 года — в ГосТИМе) шла неустанная репетиционная работа. Оттачивалось искусство движения, разрабатывалась пластическая выразительность, совершенствовалась техника игры со сценическими аксессуарами. Звуковой жест и жест пластический стремились к взаимному аккомпанементу. Интонационное звучание текста, тембровая окраска речи тянулись к согласию с пластическим рисунком роли. Высокая техничность исполнения не «окутывалась» переживанием, но выступала на первый план образа и откровенно демонстрировалась зрительному залу. За обнажением условности приема следовало обнажение актерского мастерства. Игровое начало «скрепляло» отдельные элементы роли в образ, а исполнителей, играющих в едином стиле, — в актерский ансамбль.

На репетициях Мейерхольд с математической точностью выстраивал мизансцены, неизменно подчеркивая их условность,

досконально выверял ритмический рисунок действия и его темповое развитие, детально продумывал схему каждой роли и требовал от актера неукоснительного соблюдения всего, что он наметил. Как писал А.А. Гвоздев, режиссер проводил своих актеров «через крайне сложную школу игры, с учетом пауз на музыке и без музыки, с осознанием связи каждого движения и каждой фразы с ритмом, темпом и тональностью соответствующего музыкального отрывка» [3, с. 42].

Школа Мейерхольда учила актеров по-хозяйски распоряжаться своими индивидуальными дарованиями в пределах общего решения спектакля. «Момент конструкции» в строении образа окрашивался резко выраженными чертами артистической индивидуальности. Любуясь актерскими работами мейерхольдовцев, С.С. Мокульский восклицал: «Где, в каком другом театре можно найти актрису с таким богатейшим запасом выразительных средств, как Бабанова — одновременно драматическая артистка, певица, танцовщица, пантомимистка и акробатка? Какая актриса может дать такую *физиологически* убедительную фигуру Аксюши в “Лесе”, как Зинаида Райх? Где в наших академических театрах такие пантомимисты, как Зайчиков (“Рогоносец”), или Мартинсон (“Мандат”)? Такие танцовщики, как Парнах (“Д. Е.”)? Такие клоуны-эксцентрики, как Ильинский? Какой драматический актер, набивший руку на исполнении “пиджачных” пьес, сумеет дать настоящую *трансформацию* в роде той, что дает молодой актер Гарин в I эпизоде “Д. Е.”, исполняя 7 ролей в течение 10 минут?» [14, с. 22–23].

«Лес» А. Н. Островского (1924) — одна из самых больших удач ТИМа в плане актерских работ. В этом спектакле биомеханическая акробатика была насыщена живой и бурлящей жизнью, а театральная абстракция «Великодушного рогоносца» наполнилась светом и красками. Дело не только в летающих над залом голубях, звуках гармонике, цветных париках и многообразии натуральных вещей, с которыми мастерски обращались комедианты новой школы. Дело в той поэтической стихии, которая окутывала озорную, балаганную, эксцентричную, полную импровизационной легкости игру артистов. «Сатирический оскал на прошлое» представал в лирико-патетическом освещении, и П.А. Марков назвал «счастливыми» пути «Леса».

На генеральной репетиции «Рогоносца» Ильинский требовал, чтобы оголенную сцену, на которой, кроме станка Любви Поповой, ничего не было, хоть во что-нибудь «одели», пусть даже в старые юбки художницы, а то ему неоткуда выходить — нет ни занавеса, ни задника, ни кулис. В ответ Мейерхольд предложил ему выбегать издали с призывным криком: «Ого, го, го, го! Стеллум!!» И это так «зарядило» своей эффектностью актера, что впоследствии, когда «одежды сцены» все-таки появились, он пожалел об их возвращении. Играя Аркашку Счастливецца в «Лесе», артист уже не смущался условностью высокого помоста В.Ф. Федорова и упоенно разыгрывал сцену «ловли рыбы»: воображаемая рыба вылавливалась из воображаемой реки, трепыхалась на воображаемой леске и норовила выскользнуть из рук, а потом опускалась в чайник с воображаемой водой.

Мастер биомеханической игры, И.В. Ильинский все режиссерские задания пропускал через фильтр собственной психотехники. Отталкиваясь от схваченной сути задания, он не повторял показ Мейерхольда, а вводил предложенный формальный рисунок в органичную ткань роли. Поэтому, играя Аркашку Счастливецца, он упорно перед началом каждого спектакля последовательно стирал с чайника надпись «Лес», несмотря на получаемые за это выговоры и порицания; она его не устраивала как актера, попросту мешала играть. В обрисовке образа доминировало веселое озорство мастера комической игры — комика от природы.

Б.Е. Захава, ученик Е.Б. Вахтангова, пришедший на выучку к Мейерхольду в 1923 году, репетировал роль Восмибрата. По режиссерскому замыслу, в сцене столкновения с артистом Несчастливецким купец Восмибратов слышит от него упрек в отсутствии чести и, задетый этим упреком, швыряет к его ногам все деньги, которые у него были с собой. Захаве показалось «неестественным», что торгаш ходит с такой кучей денег, и он придумал другой ход для оправдания кульминационной мизансцены:

«“Я не препятствую, бери!” — воскликнул я, с силой бросая на пол толстую пачку денег, и гордо посмотрел на своего обидчика: вот, мол, мы какие!»

“Бери! Еще бери!” — прокричал я опять и, швырнув вторую пачку, снова сделал паузу, как бы говоря: знай наших! Ах, вам и этого мало?!

“Еще бери!” — полетела третья пачка, за ней четвертая...

И все!.. Больше денег у меня не было. Что же делать? Недолго думая, я снял с себя свою новую шубу, двумя руками высоко поднял ее над своей головой и швырнул на пол с такой силой, что с плохо подметенной сцены высоко взвился плотный столб густой пыли: “На, бери!!!”

<...> Вслед за шубой полетел и мой пиджак. Потом, усевшись на пол, я снял один за другим свои воображаемые сапоги (ведь репетиция шла без костюмов), поднялся на ноги и швырнул поочередно оба воображаемых сапога к ногам своих партнеров: “На, бери!” Потом скомандовал своему сыну: “Садись!” Коваль-Самборский, игравший Петра, быстро подхватил мое намерение и, опустившись на землю, высоко задрал ноги. Я стащил и с него воображаемые сапоги и отправил их в общую кучу: “На, бери!” И когда отдавать уже стало нечего, ударил себя кулаком в грудь и, широко расставив руки, победоносно заявил: “Вот я какой человек!”

— Захава, хоррр-шо! — донеслось до меня из зрительного зала резкое, характерное мейерхольдовское восклицание» [6, с. 339].

Найти органичное решение Захаве помогла тяга к режиссуре. Но и каждый актер, работающий в русле биомеханики, должен был интуитивно или сознательно стать «режиссером своей роли». В этом Мейерхольд был глубоко убежден: «В каждом актере обязан сидеть режиссер» [9, с. 45]. Он вынужденно мирился с послушным исполнением некоторых недостаточно одаренных учеников, но изначально рассчитывал на «творческую самодеятельность» талантливого актера, существующего на сцене по законам биомеханики: «Он требовал, чтобы тот артистический индивидуум, *которому* он показывал основу его образа, создал некий новый сплав — из своего “я” и того точного рисунка, который преподавал ему Мейерхольд» [2, с. 451].

Мастером одухотворенного преображения режиссерских заданий была М.И. Бабанова. Она умела превратить то или иное заданное движение в самостоятельное, значимое, обобщенно-образное действие. Умела через пластику внешнего поведения вывести вовне внутренние психологические импульсы роли. Так на сцене Театра Революции игрался уход Полинки от Жадова в «Доходном месте» А.Н. Островского (1923). Шажок вперед (вниз по лесенке): ребяческое желание настоять на своем и наказать

мужа своим уходом из домашнего «скворечника». Задержка движения с нерешительно оставшейся на предыдущей ступеньке левой ножкой: жалко его стало. Неуверенная игра с зонтиком: сомнение. Шаг назад (вверх по лесенке): желание вернуться. И, наконец, решительно раскрытый зонтик, поднятое кверху лицо с упрямым подбородком и сбегание вниз на несколько ступенек сразу: стремление убежать прочь, чтобы невзначай не передумать. Рисунок выполнялся с твердой четкостью в техническом отношении, но музыкальность его исполнения выявляла живое зерно образа — нечаянную детскость, внутреннюю чистоту, наивное неумение скрывать свои переживания.

В игре актера, работающего по биомеханической системе, «освоить» условную конфигурацию мизансцены означало «оправдать» ее своей игрой, сделать органичной для себя, как это делал Д.Н. Орлов, исполнявший в «Доходном месте» роль ловкого чиновника Юсова. После окончания разговора со своим подчиненным Белогубовым Юсов — Орлов начинал движение по направлению к кабинету своего патрона Вышневого. С Белогубовым расставался большой начальник и важный бюрократ, снисходивший до дружеской беседы с подающим надежды молодым клерком. Но по мере приближения к кабинету Вышневого, шаги становились мельче, превращались в шажки, колени сгибались все больше, поясница клонилась все ниже — и в кабинет начальства втискивался маленький, съезжившийся человек.

С большой силой социального обобщения исполнялся и танец Юсова в сцене в трактире. Он не был вставным номером, отдельным аттракционом, но выражал пренебрежение многоопытного чиновника к «честным умникам» и был очень точно направлен по действию — в адрес идеалиста Жадова. Начинаясь с вальяжного помахивания платочком, плавного разворота рук и плеч, он ширился, изнутри нарастал злобой и органично подводил к кульминации — сжиганию газеты в знак презрения к «общественному мнению». Так физическое движение артиста превращалось в пластический жест большого социального смысла.

М.И. Жаров в «Учителе Бубусе» играл крошечную роль секретаря торговой палаты, трепещущего перед своим начальником. Актер не сразу смог уловить противоречие между заторможенными, «полукруглыми» ритмами исполнения и внутренней ли-

хорадкой, сжигающей всех персонажей. Однажды он забыл о своем выходе и выскочил на сцену в последний момент. В ужасе, что едва не опоздал, он провел сцену в полубморочном состоянии. Оно оказалось именно таким, которое требовалось по внутренней линии, с самого начала заявленной режиссером, но вовремя не осмысленной артистом. Впервые награжденный аплодисментами за эту сцену, теперь он уловил суть провозглашенного Мейерхольдом приема «предыгры» и невероятно замедленного темпа действия.

Мейерхольд не занимался специально разбором ролей по линии внутренней жизни. Он не доверял так называемому «нутру» актера, не полагался на его способности психологического «проживания» предлагаемых обстоятельств и возобновления живого исполнения на каждом представлении. Уводя актера от жизненно-бытового плана изображения к поэтическим ассоциациям, к театрално-поэтическому видению и пониманию роли, Мейерхольд заставлял работать его внутренние творческие механизмы. Он предпочитал в пластическом приспособлении, жесте, мимической оценке давать «знаки» эмоций в расчете на то, что при точном исполнении внешнего рисунка роли эти знаки «оживут» и подведут актера к кульминации. Однако режиссерские подсказы и показы Мейерхольда всегда шли от внутреннего существа образа, которому искалось точное внешнее пластическое выражение.

Идеальной актрисой Мейерхольда была М.И. Бабанова, наделенная тонкой художественной интуицией. Она не нуждалась в подробной психологической аналитике — ей достаточно было получить от режиссера конкретный мизансценический рисунок и точный темпо-ритм его исполнения. Именно это и сделал Мейерхольд при разработке трагической сцены самоубийства мальчика-боя в спектакле «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (1926). Режиссер не разбирал с актрисой мотивы поведения маленького китайчонка, не занимался выяснением его намерений, мыслей и чувств. Он дал ей только темпо-ритмическую партитуру движений, но эта партитура, на которую была «положена» печальная китайская песенка, решила все.

Бабанова вспоминала: «Мейерхольд... вдруг подошел к самой рампе, стал следить и подсказывать: вот теперь наклонитесь... обопритесь о перила... опустите голову, не торопитесь...

идите — так я должна была идти медленно, держась за перила, и все время петь очень высоко. А когда я дошла до двери капитанской каюты, он сказал мне присесть на корточках: “Так, а теперь рукой нашаривай петлю... и пой... пой...” Я рукой находила петлю, которая там уже была заготовлена — а на мне были надеты лямки, — и в это время брала самую высокую ноту, которая почти обрывалась, такая была высокая. Пела чисто, не хрипела, брала верхнее “ми”. И тут темнота, я в это время прыгала вниз, и, когда зажегся свет, я качалась уже, как труп» [15, с. 78].

На одной из репетиций спектакля «Вступление» по Ю.П. Герману (1933) Мейерхольд показал артисту Л. Н. Свердлину, каким должен быть танец безработного инженера Гуго Нунбаха, исполняемый на корпоративной вечеринке, — танцем отчаяния, танцем протеста. Высокий, костистый, резкий Мейерхольд в этот момент напоминал какую-то «фантастическую птицу». Невысокий коренастый Свердлин при всем желании не смог бы повторить этого показа, в силу разницы психофизических данных. И он решил не воспроизводить пластический рисунок режиссера, а по-своему передать его смысл: «Мейерхольд делал танцевальный проход, пригибаясь к земле, а я решил воспользоваться приемом биомеханики: я шел, отталкиваясь ногами от пола и подбрасывая корпус вверх. Пьяное тело как бы падало, а я подбрасывал его толчком ноги, стараясь удержать равновесие. Голова как бы отрывалась от туловища, волосы то падали вперед на лицо, то резко откидывались назад. Все это делалось с темпераментом человека, дошедшего до крайнего иступления. И тогда танец зазвучал в плане трагическом, а не комедийном, как было у меня вначале» [2, с. 457]. Так творчески воспринятое и артистически реализованное решение, стало «ключом» к образу и в то же время сгущенной, обобщенно-образной трактовкой связанной с ним большой социальной темы.

В спектаклях Мейерхольда редко звучала обыденная речь, в силу ее несовместимости с условностью пластических разработок образа. Практически ни один актер не говорил бытовым голосом, у каждого была своя музыкальность, своя интонация произнесения текста. Тембр голоса каждого из исполнителей устанавливался на определенной музыкальной высоте, в соответствии с пониманием отдельной роли в общем звучании спектакля.

Выстраивая сложнейшую конфигурацию мизансцен, Мейерхольд и раньше бился над разработкой речевой партитуры ролей, приводя ее в единство с пластическим решением. В «Смерти Тентажиля», решенной в «барельефной» плоскости, добивался от актеров опорного звука и «холодной чеканки слов», отсутствия скороговорки и звуковой расплывчатости. В «Гедде Габлер» — «сухого» звука (без тремолирующих нот), соответствующего холодному великолепию сценической среды. В «Сестре Беатрисе» — напевной речи, корреспондирующей с медлительной музыкальностью движений.

На репетициях «Ревизора» Мейерхольд направлял актеров к тому, чтобы они смогли «добыть прозрачность текста». Требовал от них предельной четкости фразировки и стремительной скороговорки с выделением одного слова, несущего мысль. В звучании спектакля ему был важен звуковысотный диапазон каждого из исполнителей гоголевских ролей. Он учитывал в замысле «горячий тон и темп» речи П.И. Старковского, «драматизированный баритон» Е.А. Тяпкиной, «звонкий вульгарный» голос В.Ф. Ремизовой, «славянское начало» в голосе С.В. Козикова, нежные «колокольчики» в голосоведении М.И. Бабановой.

Основной интонационный строй «Мандата» строился на авторской манере читки текста автором комедии Николаем Эрдманом: бесстрастно-повествовательный ритм и преувеличенно-аккуратная дикция персонажей освещались высокоинтеллектуальной иронией драматурга. В этой речевой манере вел роль Э.П. Гарин—Гулячкин, а вслед за ним и другие актеры.

Репетируя «Клопа», Мейерхольд также советовал актерам слышать авторское звучание текста и подавать его не с бытовой, психологической окраской, а так, как мог бы подавать реплики с трибуны Маяковский на каком-нибудь поэтическом диспуте. При возобновлении «Клопа» (1936) он призвал актеров мыслить не прозой, а стихами, призывал к плакатной крупности речи и большим движениям. Отсюда шли внезапные ритмические сбои и возвышения голоса в манере произнесения текста, которые органично ложились на плакатность приемов, на чередования статики и динамики мизансценических решений.

Основной прием биомеханической актерской техники — «монтаж» отдельных элементов образа: позы, разворота плеч,

опущенной или поднятой руки. «Кинофикация» театра влекла за собой «кинофикацию» актера. Техническими приемами эксцентрики и гротеска мейерхольдовский актер создавал эксцентричный и гротескный законченный масочный образ — форма роли соответствовала содержанию образа.

Если в прежних студийных опытах маска функционировала как момент воспроизведения поэтики *commedia dell'arte*, то в биомеханической системе игры маска оказалась связана с игровым подходом актера к роли. В спектаклях двадцатых годов актер играл с ролью так же, как с вещами или элементами вещественного оформления. К образу он подходил как к маске: сначала словно примерял, а потом то приближал, то отдалял маску от себя. Актер не «перевоплощался» в маску, а пластикой, трюками и специальными элементами немой игры, соответствующим голосоведением выявлял ее смысловую квинтэссенцию (социальную, жизненную, театральную).

Масочный подход к созданию образа изменил функцию лицевой мимики актера. Ее место и значение заступила пластика движений, «умелая комбинация ракурсов тела», игра разворотами корпуса. Призывая актера «стремиться к простоте и четкости маски», Мейерхольд открывал секрет «мимики маски»: «Мимика — телом, а не гримасой лица...» [9, с. 31].

В «Мандате» виртуозную «мимику тела» явил С.А. Мартинсон—Валериан. Когда его герой попадал на разнонаправленное движение концентрического кольца и круга сцены, то одна его нога плыла назад, а другая вперед, сам же он барахтался в воздухе, стремясь сохранить «комильфо» равновесия. В «Ревизоре» (особенно — в эпизоде «За бутылкой толстобрюшки») блистательную «мимирующую пластику» демонстрировал Э.П. Гарин—Хлестаков. Образ строился как «набор масок» враля, щеголя, затейника.

На необычных комбинациях отдельных частей тела любил играть И.В. Ильинский: «Сильнейших комических моментов он достигал приемами деформации: внезапная гримаса на равнодушном лице, так же быстро исчезнувшая, как и появившаяся; неожиданное движение рукой, изменяющее позицию корпуса и дающее впечатление застывшей куклы; маска живого лица, закрепленная в момент крика или радости; тело, остановленное

среди бурного движения; рука, неловко повисшая, омертвевшая среди яростной жестикуляции...» [8, с. 323].

Контрастные переключения приемов — повторяющаяся черта актерского исполнения. Прием «переключения» смыслов позволял разнообразить игру и в игровой форме выявлять мировоззренческое отношение актера к образу.

Варьируясь в разных ролях, образ-маска складывался в «постоянный» образ актера, в художественно оформленный тип, подпадающий под определенное амплуа. Б.А. Алперс считал, что принятая в ГВЫРМе классификация амплуа представляет собой «не крупные категории ролей определенного типа, но детальное описание основных театральных масок» [1, с. 108].

Маска в биомеханике по существу выступала способом организации актерского «материала». Она являлась своеобразным «аллегорическим знаком» психофизических данных актера и своего рода образным эквивалентом его амплуа. Вследствие этого «биомеханика» могла рассматриваться одновременно как «психомеханика» и как «социомеханика».

Как «биомеханика» она учитывала внешние физические данные артиста: природу его темперамента, индивидуальный характер пластики, тембр и диапазон голоса. Как «психомеханика» она включала в себя психические данные и владение собственным психическим аппаратом: умение самый неправдоподобный и откровенно условный рисунок роли совместить со своей психофизикой, присвоить, оправдать и сделать органичным. Как «социомеханика» она предполагала умение употребить свой психофизический аппарат для выявления обобщенной и сгущенной социальной темы роли, очищенной от всего житейски случайного и эмоционально неопределенного.

Главным убеждением Мейерхольда было то, что игра актера определяется условной природой театра, поэтому жизненное поведение не должно повторяться в сценическом существовании. Актер должен не имитировать обыденную жизнь, но передавать ее скрытый смысл с помощью игровых приемов исполнения. Вследствие соблюдения закона «ощутимости формы», персонажи мейерхольдовских актеров отличались преобладанием образно-поэтического начала над прямым изображением человека.

Биомеханическая школа игры невероятно раскрепостила игровые возможности артиста. Приемы гротеска и эксцентрики, асимметрии и диссонанса, маски и масочности вошли в состав образа. Элемент демонстрации образа происходил за счет подчеркнутого обнажения мастерства и мастерского жонглирования приемами игры. В спектаклях можно было наблюдать «разговор» рук и кончиков пальцев, «диалог» глаз и коленей. Пластические лейтмотивы играли роль рифм в рисунке роли. Момент фиксирования актерских оценок, неожиданного замирания (фиксации актерских красок и приспособлений) создавал кинематографический эффект «стоп-кадра». Несовпадение художественных ударений с психологическими — смысла произносимых фраз с интонацией их произнесения (значения слова с его звучанием), жеста со словом, разворота корпуса с жестом, позы с мимикой — в конечном счете было демонстрацией принципиального несовпадения жизни с искусством.

В этой особенности построения образа в Условном театре Мейерхольда обнаруживается близость биомеханики восточным актерским традициям: виртуозная отточенность каждого движения, экономная отобранность жеста, четкость пластического рисунка, музыкальность и ритмичность сценического поведения, знаковость приемов игры, отчетливое проговаривание текста с выверенной мелодикой речи.

В биомеханике Мейерхольда, созданной на скрещении самых разных театральных идей, «встретились» актерские традиции Запада и Востока: «Мейерхольд понимал азиатскую культуру, ценил и любил театр Азии, знал его. Никогда не стилизуя, он серьезно породнился с ним, избрал многие его элементы. <...> Мейерхольд не раз говорил о глубоких контактах театра Запада и театра Востока, который своими приемами обогащает многонациональную театральную культуру современности» [2, с. 241]. Для создания биомеханической школы игры восточное актерское искусство служило образцом технического совершенства. Наряду с лучшими образцами старинного европейского актерского искусства, оно самым непосредственным образом повлияло на формирование базовых основ биомеханического тренинга.

Список литературы
References

1. *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1.
Alpers B. Theatre sketches. In 2 vols. Moscow, 1977. Vol. 1.
Alpers B. V. Teatral'nye ocherki: V 2 t. M., 1977. T. 1.

2. Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / Ред. кол. М.А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин; ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М., 1967.

Meetings with Meyerhold: A collection of memories. / Ed. by M. Valentejn, P. Markov, B. Rostotsky, A. Fevral'sky, N. Chushkin, edited and compiled by D. Vendrovskaya. Moscow, 1967.

Vstrechi s Mejerhol'dom: Sbornik vospominanij. / Red. kol. M. A. Valentejn, P. A. Markov, B. I. Rostockij, A. V. Fevral'skij, N. N. Chushkin; red.-sost. L. D. Vendrovskaja. M., 1967.

3. *Гвоздев А. А.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). Л., 1927.
Gvozdev A. Vs. Meyerhold Theatre (1920-1926). Leningrad, 1927.
Gvozdev A. A. Teatr imeni Vs. Mejerhol'da (1920 – 1926). L., 1927.

4. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898 — 1918: Сборник. / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997.

Meyerhold in Russian theatre criticism: 1898—1918. A collection of articles / Compiled and commented by N. Pesochinsky, Ye. Kukhta, N. Tarshis. Moscow, 1997.

Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1898 — 1918: Sbornik. / Sost. i komment. N. V. Pesochinskogo, E. A. Kuhty, N. A. Tarshis. M., 1997.

5. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 — 1938: Сборник. / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М., 2000.

Meyerhold in Russian theatre criticism: 1920 — 1938. A collection of articles / Compiled and commented by T. Lanina. Moscow, 2000.

Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1920 — 1938: Sbornik. / Sost. i komment. T. V. Laninoj. M., 2000.

6. *Захава Б. Е.* Современники. М., 1969.
Zakhava B. The contemporaries. Moscow, 1969.
Zahava B. E. Sovremenniki. M., 1969.

7. *Золотницкий Д. И.* Будни и праздники Театрального Октября. Л., 1978.
Zolotnitsky D. The everyday and the holidays of the Theatrical October.
Leningrad, 1978.

Zolotnickij D. I. Budni i prazdniki Teatral'nogo Oktjabrja. L., 1978.

8. *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2.

Markov P. On theatre. In 4 vols. Moscow, 1974. Vol.2.

Markov P. A. O teatre: V 4 t. M., 1974. T. 2.

9. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи / Ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб., 1998.

Meyerhold: on the history of his creative method. Publications. Articles.
Edited and compiled by V. Pesochinsky. Saint Petersburg, 1998.

Mejerhol'd: K istorii tvorcheskogo metoda: Publikacii. Stat'i. / Red.-sost.
N. V. Pesochinskij. SPb, 1998.

10. *Мейерхольд В. Э.* Лекции: 1918–1919 гг. / Сост. О. М. Фельдман; подг. текстов Н. Н. Панфиловой, Е. П. Перегудовой, З. П. Удальцовой, О. М. Фельдмана. М., 2001.

Meyerhold V. Lectures: 1918-1919 / Compiled by O. Feldman, text adaptations by N. Panfilova, Ye. Peregudova, Z. Udaltsova, O. Feldman. Moscow, 2001.

Mejerhol'd V. Je. Lekcii: 1918–1919 gg. / Sost. O. M. Fel'dman; podg. tekstov N. N. Panfilovoj, E. P. Peregudovoj, Z. P. Udal'covoij, O. M. Fel'dmana. M., 2001.

11. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 частях / Сост., ред., комм. А. В. Февральский; общ. ред. и вступит. ст. Б. И. Ростоцкий. М., 1968. Часть 1 (1891–1917).

Meyerhold V. Articles, letters, speeches and conversations. In 2 vols. / Edited, compiled and commented by A. Fevral'skij, general editorship and foreword by B. Rostotsky. Moscow, 1968. Part 1 (1891–1917).

Mejerhol'd V. Je. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: V 2 chastjah. / Sost., red., komm. A. V. Fevral'skij; obshh. red. i vstupit. st. B. I. Rostockij. M., 1968. Chast' 1 (1891–1917).

12. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 частях / Сост., ред., комм. А. В. Февральский; ред. Б. И. Ростоцкий. М., 1968. Часть 2 (1917–1939).

Meyerhold V. Articles, letters, speeches and conversations. In 2 vols. / Edited, compiled and commented by A. Fevral'sky, general editorship by B. Rostotsky. Moscow, 1968. Part 2 (1917- 1939).

Mejerhol'd V. Je. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: V 2 chastjah. / Sost., red., komm. A. V. Fevral'skij; red. B. I. Rostockij. M., 1968. Chast' 2 (1917–1939).

13. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Rudnitsky K. Director V. Meyerhold. Moscow, 1969.

Rudnickij K. L. Rezhisser Mejerhol'd. M., 1969.

14. Театральный Октябрь: Сборник 1 / Ред. А. Гвоздев, Вс. Мейерхольд, Рафаил, З. Райх, В. Ф. Федоров. М.; Л., 1926.

The Theatrical October: Compendium 1/ Ed. by A. Gvozdev, V. Meyerhold, Raphail, Z. Raikh, V. Fedorov, Moscow, Leningrad, 1926.

Teatral'nyj Oktjabr': Sbornik 1. / Red. A. Gvozdev, Vs. Mejerhol'd, Rafail, Z. Rajh, V. F. Fedorov. M.; L., 1926.

15. *Туровская М. И.* Бабанова: легенда и биография. М., 1981.

Turovskaya M. Babanova: legend and biography. Moscow, 1981.

Turovskaja M. I. Babanova: legenda i biografija. M., 1981.

16. *Шалимова Н. А.* Метафора в драматическом театре: проблемы поэтики: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1990.

Shalimova N. Metaphor in drama theatre: the problem of poetics. Synopsis of a PhD thesis in Art History. Moscow, 1990.

Shalimova N. A. Metafora v dramaticheskom teatre: problemy pojetiki: avtoref. disc. ... kand. iskusstvovedenija. M., 1990.

Данные об авторе:

Квон Джунгтак — аспирант кафедры истории театра России; Российский институт театрального искусства — ГИТИС. E-mail: jungtaek@mail.ru

Data about the author :

Kwong Jungtaek — PhD student, Russian Theatre History Department, Russian Institute of Theatre Art (GITIS), Moscow, Russia. E-mail: jungtaek@mail.ru

 *ЖИВОПИСЬ*

А.Е. Завьялова

*Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств
при Российской Академии художеств (НИИ при РАХ),
Москва, Россия*

БАЛЕТ ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» В ГРАФИКЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА

Аннотация:

Статья посвящена вопросу влияния картины второй действия первого балета Петра Чайковского «Лебединое озеро» на образное решение рисунка страницы «Буква “О”: озеро» для «Азбуки в картинах Александра Бенуа». Также уделено внимание отражению в этом рисунке впечатлений художника от рисунка Льва Бакста, а также офортов Франсиско Гойи и Джованни Баттисты Тьеполо.

Ключевые слова: русское искусство начала XX века, Александр Бенуа, балет «Лебединое озеро», «Азбука в картинах Александра Бенуа», Лев Бакст, Франсиско Гойя, Джованни Баттиста Тьеполо.

A. Zavyalova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Moscow, Russia*

PETR TCHAIKOVSKY «SWAN LAKE» BALLET IN DRAWINGS BY ALEXANDRE BENOIS

Abstract

The article is focused on the impact of the second picture of the first act of P.Tchaikovsky's ballet «Swan Lake» on the creative solution the letter “o” received in the accompanying illustration that was made for the «ABC with the illustrations by Alexandre Benois» — and which happened to be a lake. The author draws attention to the many influences Alexandre Benois drew his inspiration from — Léon Bakst's drawings, etchings by Francisco Goya and Giovanni Battista Tiepolo.

Key words: Russian art (late XIX — early XX century), Alexandre Benois, «Swan Lake» ballet, «ABC with the illustrations by Alexandre Benois», Léon Bakst, Francisco Goya, Giovanni Battista Tiepolo.

Обращение Александра Бенуа к балету Петра Чайковского «Лебединое озеро» известно давно в отечественном искусствоведении и связано прежде всего с его деятельностью в области сценографии: в 1945 году художник оформил этот балет для антрепризы Сола Юрока в Нью-Йорке и в 1949-м — для театра Ла Скала. Эскизы декораций и костюмов, которые Бенуа выполнил для миланского театра, получили отражение в трудах исследователей. Так, Марк Эткинд еще пятьдесят лет назад высоко оценил эту работу уже очень пожилого художника: «Бенуа далек от поисков “новаций”. Он не стремится удивить зрителя. Он беспокоится только о слиянии красок и форм декораций и костюмов с душой “спектакля” — музыкой, о выражении музыкальных образов через образ зрительно-пластический» [8, с. 161]. Однако воздействие балета «Лебединое озеро» на творчество Бенуа, который был увлечен им на протяжении всей жизни, не ограничено сценографией и затронуло также его деятельность в области оформления книги, но этот вопрос еще не привлекал внимания исследователей.

Изображение озера со стаей лебедей, вожак которой увенчан короной, в творчестве Бенуа относится к 1904 году — речь идет о рисунке страницы «Буква “О”: озеро» для «Азбуки в картинах Александра Бенуа» (СПб., 1904). На первый взгляд этот образ, созданный для детей, вызывает ассоциации со сказкой Ханса Кристиана Андерсена «Дикие лебеди», в которой одиннадцать юных принцев были заколдованы и превращены в стаю лебедей в золотых коронах [1, с. 81]. Бенуа был увлечен сказками Андерсена с раннего детства на протяжении всей жизни [6, с. 55–60]. Кроме того, произведения датского сказочника пользовались широкой популярностью в России (первые переводы на русский язык появились в 1840-х годах) и входили в обязательный репертуар детского чтения.

В начале 1904 года близкий друг Александра Бенуа и его товарищ по объединению «Мир искусства» Лев Бакст выполнил декоративную композицию тушью (ГТГ) для программки бенефиса балерины Матильды Кшесинской в Мариинском театре, который состоялся 4 февраля того же года. В программу была включена картина вторая действия первого балета Петра Чайковского «Лебединое озеро», и рисунок озера со стаей лебедей и

замком на берегу Бакст поместил в композицию на обложке программы. Этот рисунок очень похож на упомянутый выше рисунок Бенуа: в произведениях обоих художников изображен замок на берегу озера со стаей лебедей, вожак увенчан короной. Эта небольшая деталь имеет принципиальное значение, так как в сказке Андерсена, как было отмечено выше, все одиннадцать лебедей стаи были увенчаны коронами, а согласно либретто балета «Лебединое озеро» — только один: «По озеру плывет стадо белых лебедей. Впереди всех лебедь с короной на голове» [5, с. 155]. Таким образом, можно утверждать, что, создавая рисунок страницы «Буква “О”: озеро», Бенуа так же, как и Бакст, ориентировался на сцену из балета. Произошло это, скорее всего, неосознанно, так как он закончил работу над рисунками для «Азбуки» летом 1904 года [2, с. 406], то есть полгода спустя после бенефиса Кшесинской и создания рисунка Бакста, тем не менее впечатления от этих событий повлияли на его произведение, перекликающееся с ним по сюжету.

В рисунках обоих художников изображены филины. Эта птица наряду с совой является традиционной для «старого» европейского искусства персонификацией ночи, темных сил, иногда даже Антихриста [7, с. 526–527]. Согласно либретто балета «Лебединое озеро», в филина обращался злой гений, заколдовавший принцессу Одетту и ее приближенных девушек в лебедей. В рисунке Бакста филин с когтистыми лапами кружит над озером с лебедями, словно собираясь схватить принцессу-лебедя в короне. Художник очень точно изобразил пернатого хищника с пучками удлиненных перьев над круглыми глазами. Правда, эти перья он развернул наподобие острых рогов и таким образом акцентировал отрицательный и зловещий характер данного персонажа. Предполагать знакомство Бакста с эмблематами не стоит, так как их значение и роль в «старом» изобразительном искусстве было открыто только в 1960-е годы. Однако основные значения распространенных аллегорий, к которым относилась сова или филин, были известны. Об этом наглядно свидетельствует, например, изображение совы в эскизе акварелью с добавлением бронзовой краски декоративного панно «Философия» (1899, ГТГ) Михаила Врубеля, созданном практически в то же время, что и рассматриваемые произведения Бенуа и Бакста.

В рисунке Бенуа «Буква “О”: озеро» изображены два филина, но они вынесены в отдельное поле, в котором дан заголовок, поэтому установить их сюжетную связь с рисунком лебединого озера в центральном поле без специальных изысканий крайне затруднительно. Однако Бенуа, в отличие от Бакста, явно не ставил перед собой задачи создания визуального образа какого-либо текста. Его птицы не отличаются биологической точностью. Более того, они скорее являются сказочными персонажами, так как серое, подчеркнуто рыхлое оперение даже на распростертых крыльях делает их похожими на сгустки ночного мрака, который тревожно прорывают огромные круглые глаза. Подобная трактовка филина с распростертыми крыльями вызывает прежде всего ассоциацию со знаменитым офортом Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ» (1797) из цикла «Капричос», и не случайно, так как Бенуа прекрасно знал творчество испанского мастера. Во второй половине 1910-х годов на страницах своего многотомного труда «История живописи всех времен и народов» он особенно отмечал офорты и литографии Гойи, в которых находил сходство с прозой Э.Т.А. Гофмана [6, с. 32–34], одного из своих любимых писателей: «...черты “гофманщины”, они полны жизни, кошмарности, “искуса и пугания”» [4]. Тем не менее филины Бенуа не страшные, так как клюв у них крошечный и совсем не хищный, а характерные пучки перьев над глазами он изобразил похожими на кошачьи ушки, и они придали птицам очень милый вид. Такая метаморфоза произошла не случайно в произведении для детской книги, хотя вряд ли осознанно, так как «кошачье племя» художник очень любил на протяжении всей жизни [2, с. 63].

Филины в рисунке Бенуа также напоминают сов из офортов Джованни Баттисты Тьеполо из серии «Schezi di Fantasia» («Шутки фантазии») (1750-е гг.), особенно нужно отметить титульный лист, на котором изображена сова с распростертыми крыльями. Бенуа был большим поклонником Тьеполо, искусство которого, как и Гойи, он ценил за фантастичность, и назвал художника на страницах «Истории живописи всех времен и народов» «мастером сказочной реальности»: «Эта смесь реализма с невероятным и сказочным является основной чертой Тьеполо» [3]. Кроме того, офорты Тьеполо находились в коллекции Алек-

сандра Бенуа, хотя конкретные памятники и дата их приобретения сегодня неизвестны¹, но данное обстоятельство не снижает вероятности влияния листов серии «Schezi di Fantasia» на трактовку образов филинов в рисунке Бенуа. Более того, он «открыл» для себя «старых» итальянских мастеров незадолго до создания рисунков для «Азбуки», во время путешествия в Италию весной 1901 года: «Я не имел понятия о старых мастерах, теперь же я раздавлен — Тинторетто — Тициан — Пальма — Веронезе и Тьеполо <...>», — делился он впечатлениями на открытке из Венеции другу, художнику, коллекционеру и товарищу по объединению «Мир искусства» Степану Яремичу [9, с. 22–23].

Приведенные наблюдения позволяют видеть, что в рисунке Александра Бенуа страницы «Буква “О”: озеро» для детской книги «Азбука Александра Бенуа» получили отражение не только впечатления художника от событий современной художественной жизни — прежде всего эпизод из балета Чайковского «Лебединое озеро» и рисунок Льва Бакста того же эпизода, перекликавшимися с сюжетом его произведения, но и обширные знания мастера из области истории «старого» европейского искусства. Кроме того, нужно признать, что в рисунке, сделанном для детской книги, впечатления от балета «Лебединое озеро» получили отражение благодаря близким мотивам в его либретто и в сказке Х.К. Андерсена «Дикие лебеди». Этот рисунок ярко представляет творческий метод Бенуа, основанный на синтезе впечатлений от изобразительного искусства, художественной литературы, театра, которому он следовал на протяжении всей жизни.

Список литературы

References

1. *Андерсен Х.К.* Сказки. М., 1992.
Andersen H.C. Fairy tales. Moscow, 1992.

2. *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн. IV–V. М., 1993.
Benois A. My memories. Books IV-V. Moscow, 1993.

¹ «Опись вещей, находящихся в квартире А.Н. Бенуа и А.К. Бенуа». Государственный Эрмитаж. Отдел рукописей и документальных фондов. Ф.4. 1919. №1475. Л.6.

Benua A. Moi vospominanija. Kn. IV-V. M., 1993.

3. *Бенуа А. Мастер сказочной реальности [Электронный ресурс] / Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т.3. URL: <http://www.benua.su/tiepolo> (дата доступа: 23.11.2016)*

Benois A. Master of fairytale reality [Electronic resource] / Benois A. The history of art of all time. Vol.3. URL: <http://www.benua.su/tiepolo> (last access date: 23.11.2016)

Benua A. Master skazochnoj real'nosti [Jelektronnyj resurs] / Benua A. Istorija zhivopisi vseh vremen i narodov. T.3. URL: <http://www.benua.su/tiepolo> (data dostupa: 23.11.2016)

4. *Бенуа А. Творчество Гойи [Электронный ресурс] / Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т.4. URL: http://www.benua.su/goya_art/ (дата доступа: 23.11.2016)*

Benois A. The works of Goya [Electronic resource] Benois A. The history of art of all time. Vol.4. URL: http://www.benua.su/goya_art/ (last access date: 23.11.2016)

Benua A. Tvorchestvo Goji [Jelektronnyj resurs] / Benua A. Istorija zhivopisi vseh vremen i narodov. T.4. URL: http://www.benua.su/goya_art/ (data dostupa: 23.11.2016)

5. *Демидов А. «Лебединое озеро». М., 1985.*

Demidov A. "Swan lake". Moscow, 1985.

Demidov A. «Lebedinoe ozero». M., 1985.

6. *Завьялова А. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. М., 2012.*

Zavyalova A. Alexandre Benois and Konstantin Somov. Painters among books. Moscow, 2012.

Zavjalova A. Aleksandr Benua i Konstantin Somov. Hudozhniki sredi knig. M., 2012.

7. *Махов А. Эмблематика: макрокосм. М., 2014.*

Makhov A. Emblem studies: mocosmos. Moscow, 2014.

Mahov A. Jemblematika: makrokosm. M., 2014.

8. *Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л.; М., 1965.*

Etkind M. Alexandre Nikolaevich Benois. Leningrad-Moscow, 2014.

Jetkind M. Aleksandr Nikolaevich Benua. L.-M., 1965.

9. Степан Петрович Яремич. Том III. Переписка С.П. Яремича с А.Н. Бенуа. А.Н. Бенуа о коллекции С.П. Яремича. Статьи С.П. Яремича и другие материалы. СПб., 2009.

Stepan Petrovich Yaremich. Vol. III. Correspondence between S. Yaremich and A. Benois. Benois on Yaremich's collection. Articles and materials written by S. Yaremich. Saint Petersburg, 2009.

Stepan Petrovich Jaremich. Tom III. Perepiska S.P. Jaremicha s A.N. Benua. A.N. Benua o kolekcii S.P. Jaremicha. Stat'i S.P. Jaremicha i drugie materialy. SPb., 2009.

Данные об авторе:

Завьялова Анна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ. E-mail: annazav@bk.ru

Data about the author:

Zavyalova Anna E. — PhD in the History of Art. Senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts. E-mail: annazav@bk.ru

 *KUHO*

М.Ф. Казючиц

*Научно-исследовательский институт киноискусства
Всероссийского государственного института кинематографии
им. С.А. Герасимова,
Москва, Россия*

**КРИТИКА ЦЕННОСТНЫХ ОСНОВАНИЙ
СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЭКРАННОЙ
ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ США 2000-х гг.**

Аннотация:

Статья посвящена исследованию современного этапа развития экранной документалистики США 2000-х годов. Автор анализирует ряд актуальных тенденций на примере фильмов известного американского режиссера-документалиста А. Гибни. В его творчестве оригинальное художественное решение важных тем в области этики и культуры позволяют сделать вывод о появлении фильмов, ориентированных одновременно на различные типы целевых аудиторий.

Ключевые слова: кинематограф, телевидение, документальный фильм, телеканал, Гибни.

M. Kazuychits

*Gerasimov Russian State University of Cinematography
Moscow, Russia*

**CRITICISM OF THE AXIOLOGICAL FOUNDATIONS
OF MODERN CULTURE IN THE USA DOCUMENTARY
CINEMA OF THE 2000's**

Abstract:

The article investigates the current stage of development of the USA documentary cinema of the 2000's. The author analyzes a number of current trends on the example of the films of the famous American documentary filmmaker A. Gibney. Original artistic solutions in his films of important topics in ethics and culture allow us to conclude, that the new type of documentary has appeared. The complex structure of such films allows showing the film to different audiences.

Key words: cinema, television, documentary, Gibney, television channel.

Связь современного документального телевидения и кино в США весьма сложна. К 60—70-м годам в неигровой телеиндустрии в целом складывается высоко дифференцированная система форматов. Особую роль сыграло направление так называемого «прямого кино» в США (в Европе — синема верите). Работы Р. Дрю и Р. Ликока внесли существенный вклад в оформление эстетики современного документального кино- и телефильма [5, с. 32] благодаря внедрению ряда инноваций, как-то: метод включенного наблюдения, бесштативная съемка, синхронная запись звука и т.д.

Индустрия телевидения США весьма неоднородна. Помимо малых телеканалов действуют крупные производители экранной продукции, нередко весьма высокого художественного уровня — компании «НВО», «Show Time», «ESPN» и др. Однако помимо указанной, вполне традиционной стратегии привлечения новых профессиональных кадров следует обратить внимание на появление документальных фильмов, рассчитанных на весьма широкую аудиторию. Однако охват целевой аудитории достигается не столько широкой популярностью предмета, сколько усложнением авторского сообщения. Среди наиболее ярких примеров следует указать на творчество таких режиссеров, как М. Мур, А. Гибни, Д. Кригман, Э. Стайнберг и др.

Однако творчество А. Гибни представляет искусствоведческий интерес благодаря специфике исследуемых процессов. На примере фильмов режиссера можно проследить весьма специфическую эволюцию художественной проблематики в современной экранной документалистике США 2000-х. Данные изменения можно охарактеризовать как смещение интереса от сугубо психологических, остросоциальных вопросов к проблеме духовного состояния нации и мира в целом.

А. Гибни работает на телевидении продолжительное время. Так, в сотрудничестве с «НВО» он выпустил несколько известных фильмов: «Мое путешествие в Аль-Каиду» (My Trip to Al-Qaeda, 2010), «Моя величайшая вина: Тишина в Храме Божьем» (Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God, 2012), «Просветление: сайентология и тюрьма веры» (Going Clear: Scientology and the Prison of Belief, 2015). Совместно с другими компаниями режиссер снял такие проекты, как «Опыты над поведением чело-

века» (The Human Behavior Experiments, 2006), «Такси на темную сторону» (Taxi to the Dark Side, 2007), «Ложь Армстронга» (The Armstrong Lie, 2013), «Стив Джобс: человек в машине» (Steve Jobs: The Man in the Machine, 2015) и др. В США Гибни известен как один из наиболее плодовитых документалистов: за 30 лет профессиональной деятельности — более 30 фильмов.

Одной из существенных проблем, которые затрагивает в своем творчестве режиссер, является кризис ценностных оснований западной культуры. Закономерно, что круг вопросов, связанных религиозной составляющей, занимает ключевое положение. Всеобщий кризис религии в обществе, нарастание секуляристских тенденций определяет облик современного западного мира, особенно начиная с 40-х годов XX века. Так, еще Ж.П. Сартр в своем знаменитом эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» сформулировал насущную проблему времени: в рамках рациональных оснований современной культуры априори отсутствуют механизмы, обеспечивающие возможность сакральной коммуникации [2, с. 344]. В рамках представленной интеллектуальной парадигмы фильмы Гибни могут быть разбиты на две группы. Первая включает фильмы, в которых автор стремится исследовать ценностные деформации в современной культуре, испытывающей кризис духовных оснований, и попытки найти им замену. Вторая группа включает фильмы, непосредственно связанные с осмыслением места религии в современном мире.

Проблема всеобщего духовного кризиса, поставленная в работах американского режиссера, в значительной мере носит универсальный характер и далеко выходит за пределы стандартной экранной публицистики. Ряд фильмов Гибни представляет киноведческий и общекультурный интерес как показательный пример развития проблематики, если так можно выразиться, эволюции западного духа, свободы воли и пр. Весьма любопытно, что подобная художественная модель формируется в системе телевидения США как программы, предназначенные для широкой аудитории. В частности, телеведущий НВО не производит элитарную художественную продукцию в общепринятом для российской и американской телевизионной культуры смысле. Так, фильмы другого выдающегося режиссера-документалиста, Ф. Уайзмана, нередко демонстрируются и снимаются в США при

непосредственном участии телеканала «PBS», близкого в отношении контента и общехудожественных и просвещенческих задач телеканалу «Культура» ВГТРК. Последняя на сегодня работа режиссера «В Джексон Хайтс» (In Jackson Heights, 2015) — пример элитарного телевизионного произведения, рассчитанного на весьма узкую целевую аудиторию. В этой связи режиссер-постановщик и продюсер телеканала, сориентированного на массовый тип производства, ограничены в известной мере рядом требований. К наиболее существенным следует отнести: занимательность темы (тема не должна включать слишком редкий или сложный предмет); доступность в изложении материала; достаточно свежее визуальное решение (напр., так называемый клиповый монтаж, большой объем инфографики — плашки, титры, иллюстрации и пр.), однако не выходящее за границы стереотипов массового зрителя и пр. Однако подобная производственная модель, что следует из анализа творчества Гибни, весьма успешно позволяет создавать многослойное экранное произведение, рассчитанное на дифференцированную аудиторию. Эффективность существования подобной художественной модели подтверждается фактом участия фильмов Гибни и ряда других режиссеров (Я. Матушинский, Д. Кригман, Э. Стайнберг и др.) в крупных кинофестивалях (включая МКФ в Москве). Таким образом, данные работы отбираются представителями профессионального сообщества в качестве авторского кино.

Термин «свобода воли» при всем своем философско-богословском семантическом шлейфе, однако, весьма точное определение основного художественного предмета работ режиссера. «Опыты над поведением человека» (The Human Behavior Experiments, 2006) — типичный фильм-очерк, формально посвященный актуальной социальной проблеме. В одном из кафе «Макдоналдс» в США мошенник, представившись сотрудником федеральной службы безопасности, вынудил руководство кафе задержать одну из сотрудниц якобы по обвинению в присвоении денежных средств из кассы. Следуя указаниям голоса в телефоне, администрация кафе подвергла сотрудницу унижительному обыску. Нравственная проблема состояла в том, что администрации было достаточно голоса в телефоне, ни один из менеджеров не задал очевидных вопросов о правомерности действий.

Гибни сразу исключает сатирическую или острую публицистическую трактовку события. Вполне закономерно тема фильма связывается автором с проблемой так называемого подчинения в поведении человека, хорошо известной в социальной психологии. Фактический предмет проекта — знаменитая серия опытов Милгрэма. Общим итогом исследования стал известный тезис о релятивности, относительности нравственной системы в случае, если с индивида снимается ответственность морального выбора. Иными словами, в опытах с испытуемых снималась ответственность за наказание ударами электрическим током, которое и просили применять к подопытному. Более половины участников эксперимента достигали максимального (смертельно опасного) напряжения тока, поскольку сотрудники лаборатории уверяли, что наказания или иной ответственности для них не последует [4, с. 371–378].

Данная работа является монтажным хроникально-документальным фильмом, созданным из архивных материалов. Автор формулирует основной вывод о весьма противоречивых основаниях современной социальной системы, поскольку подчинение как манипуляция массами — основная форма взаимосвязи государства и общества. Показательно, что художественный принцип разработки концепции фильма состоит по крайней мере из трех уровней: познавательно-развлекательный (история психологических экспериментов); проблемно-социальный (собственно формальная тема фильма — связь экспериментов Милгрэма и случая в Макдоналдсе); третий уровень связан с анализом режиссером предмета фильма лишь как модели, символа, который в свою очередь, свидетельствует о природе человека вообще и, таким образом, возможном развитии современного общества, а именно: утрата гуманности.

Данный тезис режиссер развернул в фильме «Такси на темную сторону» на актуальном особенно для Америки материале. Главная тема — вопиющий случай в американском лагере для иракских военнопленных Абу-Грейв, получивший широкую огласку. Охранники лагеря, уверенные в своей защищенности, систематически издевались над заключенными, фиксировали действия на фото и видео. Режиссер развивает сформулированный ранее тезис о природе подчинения и его последствиях для

современной культуры на новом материале. Автор делает закономерный вывод о справедливости опытов Милгрэма. Однако стремление Пентагона представить случай в Абу-Грейв как рядовой случай позволяет сделать второе заключение: природа подчинения является условием сохранения государства как системы.

Представляют интерес фильмы Гибни, которые целесообразно выделить в отдельную подгруппу. Данные фильмы («Ложь Армстронга», «Стив Джобс: человек в машине» и др.) объединены общей темой, которую можно было бы обозначить как «заместители религии», «место кумира в безрелигиозном мире». В жанровом отношении работы могут быть отнесены фильмам-портретам с элементами журналистского расследования. Проекты посвящены, как правило, какой-либо известной фигуре и серии связанных с ней скандалов. Однако показанная выше стратегия авторского дискурса успешно применяется и в указанных фильмах.

«Ложь Армстронга» с точки зрения формальных жанровых характеристик является фильмом-портретом. Главный герой — известный американский велогонщик Л. Армстронг. Как известно, в результате серии крупных скандалов в рамках антидопинговой кампании спортсмен был лишен наград (многократный победитель «Тур де Франс») и пожизненно дисквалифицирован. Гибни составил фильм из интервью и материалов, предшествовавших скандалам и официальному признанию Армстронгом факта употребления запрещенных препаратов и интервью, которое спортсмен дал режиссеру после саморазоблачения в прямом эфире. Закономерно, что композиция проекта, включающая подобную перипетию линии главного героя, достаточно отчетливо раскрывает основной тезис автора: взаимосвязь индивида и его имиджа в обществе, массовой культуре. Однако авторское художественное решение включает некоторые дополнительные аспекты. Отказ личности от известных условий реализации имиджа и неизбежные для нее последствия позволяют Гибни подвергнуть критике сам механизм порождения кумира и, следовательно, систему ценностей современного общества. Громкие успехи спортсмена, участие в благотворительных акциях, рекламных кампаниях имели большее значение, нежели предъявлявшиеся ему обвинения в приеме допинга. Режиссер включает в фильм отдельную линию, содержащую подробный рассказ о

функционировании индустрии производства и приема допинга. Благодаря монтажным столкновениям указанного материала интервью Армстронга и кадров, связанных с кампанией против спортсмена, Гибни подвергает деконструкции сам механизм, порождающий, так сказать, систему мифов, именно в том смысле, как их сформулировал в свое время Р. Барт [1, с. 265–324]. Сформулированная автором проблема сводится, таким образом, к неспособности массовой культуры транслировать и поддерживать ценностные основания, предъявляя обществу различного рода идеологические концепты.

«Стив Джобс: человек в машине» посвящен знаменитому основателю «Apple», одной из ведущих компаний в сфере компьютерной промышленности, Стивену Джобсу (1955–2011). Режиссер использует в фильме богатый архивный материал, включая записи внутренних совещаний, проводившихся Джобсом в компании. В проекте представлены интервью ближайших коллег, а также сотрудников иных организаций (печатные СМИ, телевидение), в разные годы сотрудничавших с «Apple». Гибни прибегает к интересному с точки зрения киноведения (искусствоведения) приему использования фотографии в кинокадре. Интервью подобраны и смонтированы таким образом, чтобы подчеркнуть противоречивость личности Джобса: «Его продукты были любимы всеми, но его самого не любили»¹. Кадры, из которых явствует его несостоятельность как супруга и отца, жесткость в отношении коллег и друзей, сталкиваются средствами монтажа с материалами СМИ, экспертных мнений о выдающихся профессиональных способностях. Однако подобный подход в целом весьма традиционен для современной экранной документалистики. Однако в монтажную структуру фильма с интервью и закадровым комментарием Гибни включает архивные фотографии Джобса, как правило, выполненные в рекламных целях. Герой на снимках присутствует обычно вместе с компьютером, планшетом и пр. Большинство представленных фотографий имеют фронтальный ракурс: Джобс смотрит непосредственно в камеру. В этой связи монтажный контраст достигается помимо столкновения смысловых блоков интервью с неподвижным изображением. Целесообразно обратить внимание на

¹ Фраза из фильма «Стив Джобс: человек в машине».

семиотическую специфику подобной схемы. Как показали отечественные и зарубежные исследования 60—70-х годов иконических знаков, эстетики фотографии и экранного изображения в целом, закадровый комментарий и эквивалентные ему подписи, поясняющие титры, позволяют сузить область значений (означаемое у Р. Барта), выделив существенные для данного сообщения значения. В фильме фотографии Джобса в большинстве случаев размещены в конце конечного смыслового фрагмента, при этом за кадром комментатор произносит несколько фраз, формулируя основную идею эпизода. Эстетика рекламных фотографий (изображений) сводится, что хорошо было показано Бартом [там же], к созданию так называемого «мифа» (вторичной моделирующей системы). Закономерно, что такого рода фотографии в силу своего назначения призваны решать такие задачи, как формирование положительного впечатления о герое, выражающегося в мимике, жесте, использовании различных атрибутов богатства, роскоши и пр. Однако подобная мифологема, будучи включенной в монтажную фразу, неизбежно приходит в противоречие с один из двух типов сообщений: о недостатке гуманности (человеколюбия) у героя, отсутствии ряда гуманистических качеств личности; успешности его в качестве профессионала. Противоречие, следует предположить, возникает именно потому, что подобное сложное сообщение опирается на представления о базовых ценностях у целевой аудитории. Действительно, базовые ценности были сформированы в цивилизованном обществе под влиянием христианства, затем вошли в качестве норм в систему международного права и права отдельных стран. При этом реалии жизни и базовые ценности могут непрерывно приходиться в противоречие, однако, именно последние обеспечивают реализацию права, развитие социальных программ, функционирование различных институтов культуры, образования и пр. Таким образом, возникающее противоречие позволяет режиссеру вынудить зрителя сделать закономерный вывод о неразрешимом противоречии выдающейся карьеры изобретателя-коммерсанта и нормативного представителя цивилизованного человечества (ценностных представлений о человеке).

Значительный интерес представляют фильмы второй группы, посвященные проблеме кризиса религии и связанного с ней культурного контекста. Предмет фильма «Моя величайшая

вина: Тишина в Храме Божьем» — кризис католицизма как института. Предмет второго фильма «Просветление: сайентология и тюрьма веры» — кризис нового религиозного движения Церкви сайентологии (ЦС).

Фильм «Моя величайшая вина: Тишина в Храме Божьем» посвящен не столько кризису религии и веры, сколько собственно кризису Церкви. Основной конфликт — отказ Ватикана признать ряд случаев сексуальных посягательств (sexual abuse) священнослужителей в отношении несовершеннолетних прихожан, в том числе инвалидов. Фильм основан на нескольких интервью глухонемых прихожан, которые в детском возрасте подверглись насилию. Гибни привлекает архивные материалы, многочисленные документальные свидетельства. Автор видит основную проблему в том, что церковь действует в современном обществе как бюрократическая инстанция. Характерным аспектом подобного кризисного состояния духовного института является стремление чиновников защитить себя от гражданско-правовой ответственности. В этой связи в картине отчетливо проведена линия кардинала в Бостоне Б. Лоу, который на протяжении многих лет не давал хода обращениям рядовых верующих о сексуальном насилии. Неспособность конкретной религии как института ответить на вызов времени свидетельствует, по мысли режиссера, об изменении культуры в целом, где на первый план выдвигаются процессы секуляризации.

Однако в следующей работе «Просветление: сайентология и тюрьма веры» Гибни ставит значительно более глубокую проблему: место веры в современном мире. Данный фильм формально основан на известном сектоведческом бестселлере «Просветление: сайентология, Голливуд и тюрьма веры» журналиста Л. Райта, лауреата Пулитцеровской премии. Книга Райта состоит из трех частей: становление церкви, Голливуд и современный этап, сопровождающийся разоблачениями и скандалами. В центральном блоке — сайентологические перипетии в Голливуде, особенно киноактеры-сайентологи описывались подробнее, чем в фильме. У Гибни Голливуд остался только в виде линии Т. Круза и Дж. Траволты (весьма краткой), ветеранов ЦС.

Гибни в многочисленных интервью, нередко совместно с Райтом, говорит о смысловом акценте именно на проблеме веры,

о невозможности нередко в современной культуре отличить религиозное направление от секты [3]. Райт четко обозначил свою позицию в самой ленте, отметив, что его прежде всего интересовал вопрос, каково место веры как ценности и какова плата за нее в современном мире.

Движение Р. Хаббарда последние 15–20 лет в США и мире сопровождают многочисленные скандалы, которые традиционно сопровождают все крупные неорелигиозные движения. Композиция фильма разбита на две логичные части: становление движения и современный кризисный этап. Подробный биографический очерк о Хаббарде в первой части содержит массу сведений, в основном рассчитанных на аудиторию, не знакомую с проблемой или располагающую лишь общими сведениями. Основатель ЦС начинал как писатель бульварной фантастической прозы, принимал участие в различных паранаучных и мистических обществах в Европе и Америке 30-х. После Второй мировой он выпустил бестселлер «Дианетика», когда интерес к ней угас, преобразовал общественное движение в религиозное — Церковь сайентологии.

Вторая часть картины начинается с 80-х годов, после смерти Хаббарда. В кадре и за кадром авторскую позицию выражают ключевые герои (Райт, М. Рэтбун, М. Рид — бывший спикер ЦС). Сам же Гибни всегда остается только закадровым комментатором. Характерный авторский прием — титры с общеизвестной информацией или высказывания официальных лиц церкви, к которым контрапунктом даются вспомогательные титры, излагающие реальное положение дел. К закадровому комментарию прибавляется письменный. «Мне всегда было интересно, как умные, критически мыслящие люди оказывались втянуты в систему верований. Как, руководствуясь верованиями и убеждениями, они действуют так, как никогда не поступили бы прежде...»², — резюмирует Райт. Однако вся дальнейшая долгая и местами мучительно неспешная история ведет гораздо дальше этого трюизма. Задача фильма — выяснить, как вообще в цивилизованной Америке могла состояться сайентология. Поскольку в фильме недвусмысленно сказано о всемирном распространении церкви Хаббарда, постольку данный вопрос имеет универсалистский характер.

² Интервью из фильма «Просветление: сайентология и тюрьма веры».

Показательно, что режиссер намеренно не позволяет высказаться ни религиоведам, ни официальным представителям мировых религий относительно духовного статуса Церкви сайентологии. Гибни фактически ставит вопрос, ранее известный по фильму «Моя величайшая вина...», об отсутствии в современной культуре механизмов для определения истинной и не истинной религии, определения места бога в мире и пр. Автор подчеркивает в фильме тот факт, что сайентологию в США признало религиозным движением Налоговое управление, которому формально вменяется эта функция.

Следует заметить, что представители философского дискурса еще в 60—80-х годах достаточно точно определили данную проблему. Современная культура потеряла религию в качестве духовной основы общества. Религия все более социализируется, сакральный трепет, нуминозное оттесняются на периферию повседневной жизни. Сартр назвал это атеистическим экзистенциализмом, Хабермас — постмодерном. Вопрос об атрофии духовной способности у современного человека и институтов современной культуры, уничтожающих эту способность, занимает важное место в творчестве Гибни.

Возвышение нового лидера сайентологии Д. Мискэведжа — основная тема второй части «Просветления». Здесь Гибни подготовил чрезвычайно яркие интервью с бывшими соратниками Мискэведжа и рядовыми адептами. Визуальный ряд составили редкие архивные видеоматериалы из домашних архивов или для служебного пользования. Многочисленные материалы позволяют сформировать автору образ современной ЦС, превратившейся де-факто в империю и установившей особые отношения с государством. Поскольку проект сориентирован на многомиллионную аудиторию, то авторская инстанция двойственна. Для американского зрителя на экране (кроме пленок из домашнего архива Хаббарда) не появилось ничего принципиально нового, что он не встречал бы на телевидении. Автор здесь намеренно схоластичен. Вместе с тем проблема недостатка веры и утраты значения религиозной культуры неизбежно ставит вопрос об одиночестве человека и утрате духовных корней. Последнее интервью в фильме «Просветление: сайентология и тюрьма веры» принадлежит Саре Голдберг, состоявшей в церкви 27 лет. Ее

выход из ЦС вынудил всех родных и близких (оставшихся сай-ентологами) отречься от нее. Ни власть, ни социальные структуры оказались не в силах изменить существующий порядок вещей: поскольку внутренние вопросы религиозной общины защищаются законом о свободе совести и вероисповедания.

Таким образом, Гибни по сути ставит вопрос о порочном круге, в котором оказывается культура и общество, связанные с государством. Усиление влияния контроля государства ведет к неизбежным ограничениям свобод индивидов, умалению гуманистического начала, которое противоречит внешней политике государства (локальные войны, экономическое давление на слаборазвитые государства и пр.). Вместе с тем критика ценностных оснований в западной культуре облечена у режиссера в оригинальную форму экранного произведения, рассчитанного на высоко дифференцированную целевую аудиторию, что позволяет в значительной мере расширить круг потенциальных реципиентов авторского сообщения.

Список литературы

References

1. *Барн Р.* Мифологии. М., 2008.
Barthes R. Mifologii [The Mythology]. М., 2008.
2. Сумерки богов. М., 1989.
Sumerki bogov [The twilight of the gods]. М., 1989.
3. *Gibney A., Haggis P., Rinder M., Wright L.* Interview // Time stalks. New York Times. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWNTHse6Mfs>
4. *Milgram S.* Behavioral study of obedience // The journal of abnormal and social psychology. 1963. Vol. 67. № 4. P. 371-378.
5. *O'Connell P.J.* Robert Drew and the development of cinema verite in America. S. I.: SIU Press, 2010.
3. *Gibney A., Haggis P., Rinder M., Wright L.* Interview // Time stalks. New York Times. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWNTHse6Mfs>

4. *Milgram S.* Behavioral study of obedience // The journal of abnormal and social psychology. 1963. Vol. 67. № 4. P. 371-378.

5. *O'Connell P.J.* Robert Drew and the development of cinema verite in America. S. I.: SIU Press, 2010.

Данные об авторе:

Казючиц Максим Федорович — кандидат философских наук, Научно-исследовательский институт киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова. E-mail: mkazuchitz@gmail.com

Data about the author:

Kazuychits Maksim Fedorovitch — candidate of Philosophy, Research institute of motion picture art, Gerasimov Russian State Institute of Cinematography, Moscow, Russia. E-mail: mkazuchitz@gmail.com

Н.С. Скороход

*Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения (СПбГИКиТ),
Санкт-Петербург, Россия*

**ОТ «БЕЛОЙ ГВАРДИИ» К «ДНЯМ ТУРБИНЫХ»:
АВТОРСКАЯ РЕДУКЦИЯ РОМАНА
ПРИ ИНСЦЕНИРОВАНИИ**

Аннотация:

Статья посвящена проблемам инсценизации романа «Белая гвардия» и написанной М.А. Булгаковым для постановки в Московском Художественном театре (МХТ) в 1925—1926 годах пьесы «Дни Турбиных». Здесь выявляется многоуровневое существование темы христианского Бога в «Белой гвардии» и реконструируются эпизоды (ранние версии пьесы) искоренения этой темы при инсценировании. В статье анализируются жанровая и смысловая редукции романа при создании «Дней Турбиных».

Ключевые слова: Михаил Булгаков, «Белая гвардия», «Дни Турбиных», МХТ, трагедия, водевиль.

N. Skorokhod

*Saint Petersburg State Cinema & TV Institute,
Sankt-Petersburg, Russia*

**FROM M. BULGAKOV'S «THE WHITE GUARD» TO
«THE DAYS OF THE TURBINS»: THE PROBLEM
OF LITERARY ADAPTATIONS FOR THE STAGE**

Abstract:

The article explores Mikhail Bulgakov's «Belaya Gvardiya» (The White Guard) adaptation made by him for theatre staging at the Moscow Art Theatre in 1925-26. At the insistence of the Soviet censorship Mikhail Bulgakov had to create an atheistic play what caused genre and semantic contradictions in its stage version.

Key words: Mikhail Bulgakov, «Belaya Gvardiya» (The White Guard) novel, «Dni Turbinykh» (The Days of the Turbins) play, The Moscow Art Theatre, tragedy, farce.

За последние 30 лет инсценировки русской классической прозы столь часто появлялись на отечественной сцене, что вопрос о правомерности таких постановок давно исчерпан. Напротив, каждое новое сценическое воплощение знакового романа, будь то «Евгений Онегин», «Война и мир» или «Идиот», «Анна Каренина» или «Тихий Дон», провоцирует интерес не только к сценическому тексту, но и к его литературной партитуре — инсценировке. Сам термин в последние годы значительно укрепил свои позиции¹, хотя его значение по-прежнему размыто. Под инсценировкой мы можем понимать сегодня и законченный литературный текст в форме пьесы, например, «Алексей Каренин» Василия Сигарева — эта сценическая версия «Анны Карениной» легла в основу нескольких спектаклей, в том числе и поставленного на Новой сцене МХТ Виестурсом Мейкшансом (2012). Но этот термин вполне применим и к чисто технической записи текстовой составляющей спектакля, к примеру, литературная основа «Конармии» Максима Диденко по новеллам Исаака Бабеля (2014, ШС МХАТ, мастерская Дмитрия Брусникина) состоит, вероятно, из необработанного — «сырого» текстового блока сложенных в определенной последовательности бабелевских новелл, разбитых на реплики тех или иных актеров.

Однако, несмотря на расплывчатость понятия, общее понимание его значения все же присутствует: инсценировка, как правило, «отвечает» за структуру действия, за то, какие персонажи романа или повести будут действовать на сцене и в какой последовательности, на каких частях или линиях произведения сосредоточится спектакль, как интерпретирует театр проблематику и жанр книги-первоисточника. Иными словами, какие новые смыслы породит на сцене старый текст, какие актуальные идеи «вчитает» театр в Толстого, Достоевского или Гоголя.

Даже те, кто не видел недавний спектакль Виктора Рыжакова «Война и мир Толстого» (2015, АБДТ им. Товстоногова) наверняка прослышали, что в инсценировке (В. Рыжаков, Т. Уфимцева) отсутствует Наташа Ростова (!), и лишь в одной сцене

¹ Подробнее о происхождении, применении и дискуссиях вокруг термина «инсценировка» см.: *Скорород Н.С.* Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: История, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. С. 97–105.

реплики за нее подаются Алисой Фрейндлих, к слову, роль актрисы в программке обозначена как «Наталья Ильинична, сотрудник музея». Все эти — роящиеся вокруг спектакля — слухи лишь подогревают интерес к работе Рыжакова и БДТ. Получается, что внимание к постановке известного романа связано сегодня не только с именем постановщика или актеров, но и с новым способом прочтения прозы — здесь, сейчас, этим театром и этой труппой. И, безусловно, в этом отношении проза предоставляет ее постановщикам значительно больше возможностей, чем законная в корсет действия драма; именно по этой причине театр сегодня почти всегда предпочитает собственную инсценировку романа, не важно — заказанную автору-драматургу или родившуюся во время репетиций. И зритель всякий раз идет смотреть современную версию «Преступления и наказания», «Отцов и детей» или «Мастера и Маргариты», совершенно не представляя, что может ждать его в театре. Для подавляющего большинства зрителей и экспертов такая ситуация является сегодня нормой.

Однако есть в нашей литературе один выдающийся роман, «закрытый» для современных сценических интерпретаций. Это «Белая гвардия» Михаила Булгакова. Парадокс «Белой гвардии» заключается в том, что авторская инсценировка романа — пьеса «Дни Турбиных» намного популярнее самого текста-первоисточника. Сценическая переработка «Белой гвардии» появилась на столичной афише в 1926 году. Слава мхатовского спектакля, поставленного по «Дням Турбиных», и по сей день отбрасывает тень на первоисточник пьесы — роман. Именно к пьесе постоянно обращается не только отечественный театр, но и зарубежные режиссеры. Ни современные политические перипетии, касающиеся отношений Москвы и Киева, ни сам этот город, его мистическое значение для становления российского религиозного сознания, как ни странно, ничуть не актуализируют роман, не заставляют современный театр внимательно перечитать «Белую гвардию» в новой исторической реальности. «Старая» инсценировка как будто все еще «держит монополию» на книгу, а между тем многое в ней остается «за бортом» булгаковской пьесы, вне мира «кремовых штормов».

Несмотря на то, что ни роман, ни пьеса так и не были полноценно изданы в СССР при жизни писателя, с той поры сохра-

нились все версии, отражающие стадии сценической переработки «Белой гвардии», записи репетиций, многочисленные воспоминания участников спектакля «Дни Турбиных», статьи и книги очевидцев. Все это давно уже издано и является предметом непрекращающихся исследований. Однако однозначной оценки качества булгаковской инсценировки «Белой гвардии» ни с точки зрения драматических достоинств получившейся пьесы, ни в контексте содержательных пластов романа, отразившихся в ней, до сих пор не дано. Попробуем восполнить этот пробел, тем более, что в этом году можно отметить 90-летний юбилей пьесы «Дни Турбиных» и мхатовского спектакля.

Обратимся к истории. Общеизвестно, что автобиографический характер романа, смена эпох как предмет художественного исследования, несомненный литературный дар никому дотоле не известного писателя — все это просто не могло не привлечь к нему внимание современников. Известно и то, что перекроенная из «Белой гвардии» пьеса «Дни Турбиных» открыла для ее автора двери МХТ, долгие годы Михаил Афанасьевич работал в этом театре как режиссер и автор переложений прозы русских классиков, репетировались на мхатовской сцене и его оригинальные пьесы. И более того, успех «Дней Турбиных» очень быстро сделал Булгакова известным театральным автором: для МХТ, Вахтанговской студии и других театров он инсценировал и «Дон Кихота» Сервантеса, и роман Толстого «Война и мир», и собственный фельетон «Багровый остров». Не является секретом и то, что сам процесс согласования разных вариантов инсценировки «Белой гвардии», а также присутствие на репетициях оказались весьма болезненными для автора. Настолько, что легли в основу другого романа — «Записки покойника», известного сегодня под названием «Театральный роман», в нем Булгаков художественным образом отражает собственный опыт переработки «Белой гвардии» для прославленной сцены МХТ.

Если говорить о контексте — театральной ситуации, в которой читаются «Дни Турбиных» во втором десятилетии XX века, — то она, безусловно, способствовала приходу Булгакова в театр. В основании репертуарных поисков почти всех театров той эпохи была проза автора-современника. Как отмечает О.Б. Сокурова,

«проза 1920-х годов в наиболее экспериментальных своих образцах обнаруживала множество формальных приемов, родственных эстетике “Левого театра”» [5, с. 88]. Но и так называемый «правый», склонный передавать жизнь «человеческого духа» театр находился в поиске героя, передающего суть новой эпохи. Театры активно ставят новую прозу, а в создании сценических версий, как правило, участвуют сами писатели — ее авторы. Упомянем лишь самые известные опыты: «Петербург» А. Белого на сцене МХАТ 2-го — в постановке и инсценировке Михаила Чехова писатель принимал активнейшее участие; «Виринея» Л. Сейфуллиной; «Заговор чувств» по пьесе Ю. Олеши, переделанной им самим из романа «Зависть», поставленного в середине 1920-х годов в Третьей (Вахтанговской) студии МХАТа; «Бронепоезд 14-69» по партизанской повести Вс. Иванова, появившийся в МХТ в авторской драматической версии.

Перелистывая страницы «Театрального романа» Михаила Булгакова, где писатель желчно пародирует «репертуарные искания» московских театров середины 1920-х годов, можно вычитать их реальную логику: «Известный писатель Измаил Александрович Бондаревский заканчивает пьесу “Монмартрские ножи”, из жизни эмиграции. Пьеса, по слухам, будет предоставлена автором Старому Театру»; и далее: «Драматург Клинкер в беседе с нашим сотрудником поделился сообщением о пьесе, которую он намерен предоставить Независимому Театру. Альберт Альбертович сообщил, что пьеса его представляет собою широко развернутое полотно гражданской войны под Касимовом. Пьеса называется условно “Приступ”». Предмет пародии — яростный поиск материала для отражения «новой действительности»: «Консультант М. Панин созвал совещание в Независимом Театре группы драматургов. Тема — сочинение современной пьесы для Независимого Театра» [3, с. 326]. Именно этой пьесой в романе стал «Черный снег» Максудова, в действительности же — «Дни Турбиных» Булгакова.

Не пытаясь конкурировать с автором-классиком, сухо изложу суть событий: роман был написан в 1923—1924 годах по следам пережитого писателем в 1918—1919 годах в Киеве. Роман предваряли два эпиграфа — первый из Апокалипсиса, другой — из «Капитанской дочки» Пушкина. В разгар нэпа московский

частный журнал «Родина» начал печатать его текст: первые части вышли в № 4 за 1924 год и в № 5 за 1925-й. Увы, журнал закрылся раньше, чем кончил печатать роман. Его главный редактор — Исайя Григорьевич Лежнев был выслан из страны.

Но... 3 апреля 1925 года Булгакова вызвал режиссер Второй студии МХАТа Борис Ильич Вершилов и попросил сделать инсценировку «Белой гвардии». Интересно, что в январе Булгаков уже и сам начал инсценировать свой роман. Первую редакцию он завершил в сентябре. Пьеса, состоящая из 5 актов и 16 картин, называлась, как и роман, «Белая гвардия». Через год, 5 октября 1926 года, МХАТ играл премьеру «Дни Турбиных» — под этим названием вошла в историю театра последняя, пятая редакция инсценировки романа. В этом варианте было 4 действия и 7 картин. И далее эта пьеса, хотя и подвергаясь гонениям, с огромным успехом и небольшим перерывом шла на сцене МХАТа до 1941 года.

Большим поклонником спектакля оказался И.В. Сталин. «“Дни Турбиных” — есть демонстрация всеокрушающей силы большевизма. Конечно, автор ни в какой мере “не повинен” в такой демонстрации. Но нам-то какое до этого дело?» И далее: «...даже если такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, — значит, большевики непобедимы» [6, с. 328], — такими аргументами защищал Иосиф Виссарионович любимый спектакль, когда «обидчики» Михаила Афанасьевича требовали снятия пьесы, протаскивающей «белогвардейщину» на сцену главного драматического театра СССР.

Этот путь — от эпиграфа из Апокалипсиса до похвалы «главного цензора СССР» за апологетику большевизма — был драматичен сам по себе. По мнению Булгакова, роман, обретая сценическую форму, подвергся *катастрофической* переделке. Однако следствия этой катастрофы по меньшей мере двусмысленны. Фантастический успех, около тысячи представлений во МХАТе и последующая полнокровная жизнь «Дней Турбиных», вот уже девяносто лет «державших монополию» на сценическое воплощение романа «Белая гвардия».

Чтобы понять суть случившегося, проанализируем, каким изменениям был подвергнут текст при инсценировке, и попытаемся — хотя это невероятно трудно — отделить художественные факторы от социальных.

Два эпиграфа (первый — из «Капитанской дочки» Пушкина: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда; буран!»; второй — «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими» — из книги Иоанна Богослова, или Апокалипсиса [2, с. 4]) определяют не только проблематику романа, но и во многом — его структуру.

Как известно, в «Откровении Иоанна» — последней канонической Книге Нового Завета — описаны видения св. апостола. Здесь собраны своего рода пророчества о конце Света, то есть времени окончательного суда над грешниками — мертвыми и живыми. Грешники пойдут гореть в серном озере, а предварительно их будут мучить, да так, что они будут искать смерти «и нигде ее не найдут». Праведники «будут жить и править как цари». Страшному суду предшествуют разнообразные события, явления лжепророков, появление звезд и ангелов, далее ломаются семь печатей на свитке, который держит Ангел. После каждой печати является всадник либо на белом, либо на красном коне. И только после Седьмой печати возникают семь ангелов с трубами, и каждая труба означает уже сам Страшный суд, его этапы.

Так вот, события булгаковского романа передаются как сбывшееся пророчество Иоанна Богослова. «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» [там же, с. 4–5]. «Белая гвардия» — многофигурное эпическое полотно, повествующее о конце «старого света», и в центре «киевского апокалипсиса» — жизнь и судьба семьи Турбиных — взрослых детей давно уже почившего отца-профессора: только что вернувшегося с германской войны доктора Алексея, замужней Елены и младшего — кадета Николки.

Рассказчик — субъект повествовательной формы, скрывая лицо за маской летописца, фиксирует, как готовится, а потом и приходит «конец света». Конкретно — как зыбкий, но еще похожий на прежнюю жизнь уклад гетманской «самостийной» Украины сменяется петлюровским беспределом, а после и мир этот сметают наступающие силы «Московии» — Красной армии.

Летописец этот иногда подчеркнуто холодно констатирует, но чаще иронически пародирует события Апокалипсиса и почти по каждому пункту ищет параллели между киевской зимой 1918—1919 года и пророчествами Иоанна.

Итак, роман наполнен «предзнаменованиями» и «знамениями», «пророками» и «лжепророками». Один из них — Петлюра, во время гетмановщины отбывавший наказание в камере №666 — Ангел истребляющий имел такое число. «Вот и все! А из-за этой бумажки — несомненно из-за нее! — произошли такие беды, несчастья, походы, такие кровопролития, пожары и погромы, отчаянье и ужас... Ай, ай, ай!» [там же, с. 158], — глумится авторский голос. Петлюра, «венчанный» будто бы царь, растворяется, «было его жития в Городе 47 дней». Потом являются новые пророки: откуда-то с севера едет бронированный поезд, и звезда на небе соединяет свой луч со светом звезды на груди караульного. И обе эти звезды — пятиконечные.

Но было бы ошибочным считать, что маска нового пророка — лишь пародийная, глумливая, коровьевская личина. Как всегда у Булгакова, из-под личины выглядывает измученное и строгое авторское лицо. Впрочем, это лицо — тоже маска. Рассказчик, пытаясь сохранить беспристрастность летописца, постепенно вступает в спор с автором Апокалипсиса. Дело в том, что откровение «киевского Иоанна», несмотря на саркастичность интонации, гораздо страшнее и безысходней Иоанновского: здесь, на украинской земле предсказание св. апостола сбылось, но лишь отчасти. Сбылись и реки крови, и мор, и мучения человеческие. Не было, не случилось лишь Страшного суда, когда те, у кого нет на лбу Божьей печати, должны были потонуть в огне, а те, у кого она есть, — жить как цари. Нет, констатирует новый пророк, вот этого-то как раз и не будет. «Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто. Просто растает снег, взойдет зеленая трава... заплетет землю, выйдут пышные всходы... Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто» [там же, с. 164].

Богоборческая мысль новоявленного пророка как будто подтверждается и монументальным «видением»: в конце романа «над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что перекладина исчезла — слилась с вертика-

лю, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч» [там же, с. 165]. То есть Владимир — символ крещения Руси — тоже поменял облик, что, конечно же, может быть расшифровано как конец эпохи христианства на этой земле. Уходит Бог из Города, и даже Владимир поднимает не крест, а меч. Таким образом, мало того, что повествование «скроено» по образцу одного из священных текстов, — невидимый летописец еще и «поправляет» пророчества Иоанна Богослова. Как мы видим, отношение с христианским Богом — структурообразующий элемент романа.

А если мы опустимся с общего — исторического — на частный, человеческий уровень, то без труда отыщем и здесь отношения христианского Бога и с персонажами романа, и с повествователем, отношения эти также весьма драматичны. Некто Иван Русаков, поэт-богоборец, когда-то в поэме «Богово логово» призывавший избивать Бога, а сам звук «боговой битвы» встречать «матерной молитвой», ныне уверен, что в наказание за богохульство получил сифилис, этот пациент доктора Турбина с некоторых пор уверовал в Бога, единственная книга, которую он читает, — Апокалипсис; персонаж является своеобразной и, конечно же, иронической рифмой к самому голосу рассказчика, поскольку тоже видит повсюду сбывающиеся пророчества Иоанна Богослова.

Но Бог живет и на ситуативном уровне романа, он — его действенная сила и образует кульминацию — это, безусловно, чудесное исцеление доктора Алексея Турбина. Наивысшая точка семейной истории — сцена, где Елена вымаливает у Богородицы «брата вместо мужа». В тот момент, когда тиф уже не оставляет надежды вырвать старшего брата из цепких лап смерти земными средствами, Елена уходит в комнату, где висит икона — лик Богородицы, и молит не наказывать семью, просит взять у нее лучше мужа, а брата оставить жить. И что же? «Огонь стал дробиться, губы на лице расклеились, а глаза стали такие невиданные...» [там же, с. 154]. Богородица приняла условия, Алексей выжил, а вскоре от подруги Оли из Варшавы Елена получила письмо, что ее муж Тальберг женится на другой. Елена тоже условия «договора» стойко выполняет: «...что ж помолилась, условие поставила, что ж, не сердись...» [там же, с. 163].

То есть здесь, в уютной турбинской квартире, Бог — еще сила, его слушают, ему молятся, он реагирует. И недаром в конце

романа становится ясно, что Богородица и новую любовь не расположена разрешать Елене — та видит во сне своего воздыхателя, красавца Шервинского, в образе дьявола, а потом младшего брата Николку, вся шея которого в крови. Это, конечно, знак, месседж, как мы знаем, сон как художественный прием — традиция русской литературы, видят сны и Татьяна Ларина, и Раскольников, не говоря уже о героях Чернышевского, и, как учат нас умные люди, именно в снах свершается «общение героя и автора», именно там автор «намекает» герою на истину. Так и Елене — «намекнули» на неуместность личного, бабьего счастья.

Появляется Бог на этих страницах и чуть ли не *in sogno*, когда в самом начале романа видит сон его главный герой — Алексей Турбин. Перед уходом «на войну» — бессмысленный акт защиты города от Петлюры — «вещий сон гремит, катится к постели Турбина». Доктор Турбин видит во сне рай. И в этом раю — когда-то убитого вахмистра своего полка Жилина. «Глаза его — чисты, бездонны, освещены изнутри». Жилин в раю давно, он уж притерпелся, рассказывает Алексею, как в раю все устроено, дивится Турбин, а पुше всего удивляется, что огромные хоромы уже построены здесь для большевиков, которые погибнут в 1920 году на Перекопе. Неужели и большевиков — в рай? «Непременно в рай, — отвечает Жилин, — я об этом с Богом разговаривал». Как так? Они ж — неверующие! А Бог сказал: «Мне от вашей веры ни жарко, ни холодно. Одни верят, другие нет, а поступки у вас все равно одинаковые, счас друг друга за глотку. А для меня вы все одинаковые, на поле брани убиенные» [там же, с. 55]. Так автор намекнул герою и читателю, что финального возвышения праведников и наказания грешников не будет, что для него все убиенные равны, предпочтений нет.

Как мы видим, отношения субъекта эпической формы романа, как и его героев и христианского Бога, сложны и весьма драматичны. Ироническое «для меня все вы одинаковые, на поле брани убиенные» в начале романа перерастает в страшное «Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто» в конце. Как это истолковать? Нежелание Бога принять какую-либо из сторон в Гражданской войне оборачивается катастрофой? Или сам Бог «опускает руки» на историческом уровне, не в силах решить, кто прав, а кто нет в социальной бойне, но оставляет за собой суд над поступками отдельного человека, а потому вступает «в сделку» с

Еленой? Именно в этих материях следовало бы разбираться автору, вознамерившемуся инсценировать роман. Вспомним, что трагическим противостоянием между человеком и христианским Богом объясняли сценичность больших романов Достоевского философы Серебряного века, уподобляя их античной трагедии. И в «Белой гвардии» присутствует сходная трагическая коллизия.

Увы, из истории знаем мы, что не только тема пророчества Иоанна Богослова и его исполнения, но и всего, что касается трагических отношений человека и Бога, ни под каким видом не могло появиться на советской сцене 1920-х годов. «Надо будет вычеркнуть три слова, — сказал Максудову редактор в “Театральном романе”, — на странице первой, семьдесят первой и триста второй». И «первое слово было “Апокалипсис”, второе — “архангелы” и третье — “дьявол”» [3, с. 213]. И автор «покорно вычеркнул» эти слова.

Очевидно, что «вычеркнуть» из «Белой гвардии» даже одно слово — «Апокалипсис», не сломав при этом структуру романа и не кастрировав проблематику, — едва ли возможно. Это понимал и сам Булгаков, понимали это и те, кто был заинтересован в появлении романа на сцене МХАТа. Но в той, турбинской человеческой линии, которая была принята за основу сценической версии «Белой гвардии», необходимо было найти эквивалент кульминации — диалогу Елены и Богородицы и жертве Елены. Начались мучительные поиски, подробно описанные А. Смелянским в книге об отношениях писателя и театра [4]. Мы же проанализируем варианты кульминации с точки зрения теории драмы.

Во всех версиях инсценировки наивысшей точкой напряжения была сцена в гимназии — когда командующий юнкерами полковник приказывает своему войску сложить оружие и уйти домой, сам же — героически гибнет, стреляя во входящих в город петлюровцев. В ранней — еще одноименной роману — пятиактной редакции пьесы юнкеров распускал и тем самым спасал полковник Малышев, далее он героически умирал от пули гайдамака в третьем действии (в самой первой редакции, как и в романе, гибнет другой полковник — Най-Турс). Беда была в том, что полковник Малышев никак не мог претендовать на роль героя пьесы — на первый план выходил Алексей Турбин — военный врач, он доживал до финала безо всяких усилий со стороны

Елены, которая не только думала о любви, но уже и откровенно «крутила роман» и выходила замуж за бывшего адъютанта гетмана Шервинского. Гибель Малышева никак не отражалась на турбинской истории: в последней картине Алексей Турбин перекидывался в картишки и рассуждал о том, что Россия — «ломберный стол» и «Россию поставьте кверху ножками, настанет час, и она вернется на свое место» [1, с. 106]. Но, несмотря на то, что действие пьесы — эпического размаха, оно часто покидало пределы турбинской квартиры. Автор старался воссоздать картину гибнущего мира драматическими средствами, тем не менее инсценировка трещала по швам. Драматическая композиция попросту не складывалась, и не складывалась она именно по линии Турбиных. Получалось, что эта семья ничего не теряла, притом, что за окном гибли люди, рушился мир и даже турбинских соседей, обычных киевских обывателей, грабили бандиты...

Заметим, что в романе на семьях Турбиных, и Най-Турсов, и Юлии Ресс лежит страшный отсвет близкой гибели, связанной с приходом большевиков. Поэтому и внезапно вспыхнувшая любовь Николки к дочери убитого Най-Турса и Алексея к Юлии Ресс — любовь печальная, обреченная: «будем сюда ходить, а что из этого выйдет — неизвестно... А?» [2, с. 161]. Но это трагическое предощущение Булгакову не удается перенести в ранние редакции пьесы, он пытается добиться драматизма, изменив фабулу романа. Рождается мысль: что, если именно Алексей Турбин станет тем полковником — носителем Белой идеи? Так, совершив поступок Малышева и подвиг Най-Турса, Алексей гибнет вместе с Идеей. Других свойств и атрибутов доктора Турбина: снов, кошмаров, мягкотелости, любовной истории — у полковника Турбина просто нет. Но этот Алексей-полковник превращается в истинно драматического героя. И более того, у него есть потенциал героя трагического: сознательно бросающему вызов историческому Року. И пьеса обретает наконец-то трагическое основание, а семья — утрату. Новая версия инсценировки в последние дни перед премьерой по требованию цензуры была переименована. Пьеса «Дни Турбиных» в окончательной редакции сосредоточилась на частной жизни «за кремовыми шторами», апокалипсис происходящего вокруг вносился в этот дом; за его пределами остаются три сцены — у Петлюры (не разрешенная цензурой для исполнения), в гимназии, да еще комедийная сцена

бегства гетмана. Но фактически для действия пьесы необходимой оказывалась лишь одна сцена вне гостиной Турбиных — сцена в гимназии, когда Алексей распускает армию и гибнет один. Драматическая формула будто была найдена, но отчего-то автор не мог отделаться от *катастрофического* ощущения.

В последней редакции можно заметить более тонкие переделки, все дальше и дальше уводящие пьесу от романа. Неуловимо изменились и другие герои. Вспомним, в романе Елена, принявшая эстафету из рук умирающей матери, взваливает на себя роль хозяйки, главы семьи. Она склонна в одиночестве переживать невзгоды. Отъезд Тальберга — серьезное событие, веха в жизни Елены из романа, она обсуждает его с «розовым капором», и сознается себе, что ее муж — подлец. Дальше — она переживает мнимую смерть Алексея, а потом его болезнь и подступающую настоящую смерть. Тут-то сестра и совершает драматический поступок, жертвуя собой ради семьи, «отмаливает» брата. Мне кажется, что образ Елены — ключевой в этом романе о крушении мира. И, конечно же, у этой рыжеволосой красавицы нет и не может быть никаких любовных историй. Ее функция — сестра, сестра милосердия, сестра-монашенка, — Сестра, готовая к подвигу самопожертвования.

Как же трансформировалась сестра Елена в пьесе? Для этой Елены предательство и отъезд мужа, как ни странно, не являются внутренним событием, не провоцируют на рефлексию. В тот же вечер она напивается и целуется с ухажером — Шервинским. Но переживает ли она смерть брата как трагический перелом? Да, героиня как будто бурно реагирует на смерть брата: «Старшие офицеры! Старшие офицеры! Вы пришли, а командира — убили?!» [1, с. 150]. Но после трагического узнавания фазы страдания для Елены — как, впрочем, и для других героев пьесы — не наступает. Смерть брата не меняет планов сестры, уже в следующей картине она выходит замуж за Шервинского. Таким образом, Елена в пьесе лишена драматических функций сестры и монашенки, ей — в условиях мира-апокалипсиса — автором дана счастливая любовная развязка, тогда еще неопытный театральный автор не понимал, что эта линия его пьесы укладывается в водевильную схему, где Елена (вамп) уходит от Тальберга предателя, трясущегося за свою шкуру (злодея), к бывшему адъютанту,

а ныне оперному певцу Шервинскому (плуту). И, конечно же, такая Елена не просто отменяет трагизм, но и во многом снимает драматизм истории, а, как мне кажется, отсутствие подлинно драматической героини — трагический казус пьесы Булгакова. Перейдя из эпической в камерную форму, окончательная редакция «Дней Турбиных» приобрела двусмысленные жанровые признаки — налицо трагический перелом, но нет фазы страдания, нет и финальной катастрофы. Коллизия, возникшая после смерти полковника Турбина, снимается и история приобретает черты лирической комедии, если не водевиля.

Что ж, безусловно, Елена-сестра, вступающая «в сделку» с Богородицей, не могла появиться на советской сцене. Но едва ли цензура требовала снижать этот образ до водевиля. Чувствуя, что в процессе переделок трагический дух гибели «города и мира» уходит из пьесы, автор, вероятно, искал пути «повышения» жанра. Интересные изменения претерпел Ларион Суржанский. Житомирский обыватель, одураченный муж, чья жена Милочка целовалась на диване с актером оперетты, в «Днях Турбиных» превратился в поэта, юношу-идеалиста, который во время Гражданской войны рвется поступить в Киевский университет. Лариосик в пьесе привозит с собой чемодан с книгами. Он влюблен в Елену, влюблен безнадежно. Он беспечен, но не как недотепа-балбес, а как поэт. Вместе с ним в пьесу входит мощное лирическое начало, тем самым автор как будто хочет компенсировать жанровое «снижение» Елены. Роль Лариосика в жизни семьи значительно расширяется. Возможно, именно ему писатель назначает миссию Иоанна, который опишет эти события, то есть отчасти происходит самоидентификация автора с этим милым персонажем.

Принципиально, что и вся линия семьи была переработана радикальным образом. Турбинская семья в романе становилась крепче и притягивала, вербовала себе новых рекрутов, всех соединяла — сестра Елена — «собеседница» Богородицы, к которой семья и ответственность за нее перешли по наследству. И было ясно, что именно здесь и только здесь Бог все еще может противостоять Хаосу. А турбинская семья в пьесе переживает перипетию гибели главы семейства и... распадается. Совершенно очевидно, что от семьи вскоре не останется ничего. Люди останутся. Но семьи не будет, она уже не нужна этим людям. Булгаков пытается наполнить

4-е действие пьесы оптимизмом. Елена и Шервинский не пропадут, его возьмут на работу в любую оперу. Мышлаевский раздумывает о том, что большевики не так уж плохи. Лариосик тоже доволен — он стал свидетелем исторических событий и, возможно, когда-нибудь их опишет. Скорбит лишь Студзинский, но он же — периферийный персонаж. А носитель Белой идеи теперь — несимпатичный предатель и беглец Тальберг, который возвращается, чтобы ехать на Дон. И его изгоняют из дома. Тем более что Елена ему давно изменила. Исходя из формального строения, в пьесе по ходу действия наблюдается редукция жанра: от трагедии к комедии.

Конечно, драматургический талант Булгакова создал увлекательную, остроумную пьесу, фабулу и героев которой он в общих чертах позаимствовал у своего же романа, но возможно ли вообще считать эту пьесу инсценировкой «Белой гвардии»? Герой «Театрального романа» Максудов по этому поводу в отчаянии говорит, что если из его пьесы будет убрана сцена на мосту, — то для пьесы не будет никакого основания, да и лучше бы ее, этой пьесы, просто не было. Увы, сцена на мосту — эпизод убийства еврея, отправившего на поиски акушерки для рожавшей жены, — оказалась вырезана из последнего варианта «Дней Турбиных». Но — можно успокоить Максудова — присутствие этого эпизода ничего бы не изменило. Тема «Кто заплатит за кровь» не была вмонтирована в структуру действия, частные истории людей, как кремовые шторы, заслонили от зрителей ужас бессудного Апокалипсиса в сценическом варианте романа... Как бы там ни было, а И.В. Сталину нельзя отказать в зрительской чуткости: в булгаковской инсценировке романа Турбины действительно и морально, и буквально «сложили оружие», «покорились воле народа» и, предоставив «мертвым самим хоронить мертвецов», собираются жить, да и неплохо жить — в новом мире. Таким образом, при инсценировке проблематика прозы была не просто выхолощена, а ловко вытеснена и подменена другой.

Драматургический талант помог писателю замаскировать тот факт, что поэтика романа, его трагический дух ушли из инсценировки, в которой были использованы чисто фабульные мотивы «Белой гвардии». Конечно, подобный вывод можно сделать лишь с высоты исторической дистанции, а в середине 1920-х годов появление на сцене неокарикатуренных белогвардейцев

произвело эффект разорвавшейся бомбы, спектакль обожали зрители, запрещали «красные цензоры», называли белогвардейским «Вишневым садом», и более того, историки театра убеждены, что «Дни Турбиных» вывели МХТ из кризиса, именно здесь театр смог предъявить миру новое поколение великолепных актеров и т. д. и т. п., короче говоря, спектаклю и пьесе суждена была долгая, хотя и несколько скандальная слава.

К сожалению, существование этой пьесы и ее «героической биографии» по сей день препятствует созданию новых сценических прочтений романа — в других условиях, в новой исторической реальности. Известно, что в профессиональном театре были лишь две попытки уйти от мхатовского, канонического, варианта «Дней Турбиных»: в 1991 году режиссер А.И. Дзекун создал собственную сценическую версию романа — в спектакль «Белая гвардия» в Саратовском академическом театре драмы вошла молитва Елены, а в 2004 году на Большой сцене МХАТа С.В. Женовач представил композицию на основе первой и последней редакции пьесы. В спектакле, который шел в последние годы на сцене МХАТа под именем романа, сделана попытка выйти из частного мирка семьи Турбиных на просторы мироздания. Однако литературная основа подвела театр: лишенная темы Бога и структуры Апокалипсиса, литературная композиция Женовача даже при внятной сценографии делает проблематику спектакля чрезвычайно мутной, что отмечено и в большинстве профессиональных критических отзывов. Но будем надеяться, что все же отыщется театр, который отважится перечеркнуть пьесу Булгакова и заново обратиться к «Белой гвардии», и когда-нибудь на сцене появится одна из самых пронзительных героинь русской литературы XX века — «сестра Елена» и — возможно — воплотятся откровения киевского Иоанна.

Список литературы

References

1. *Булгаков М. А.* Пьесы 20-х годов. Л., 1989.
Bulgakov M. The plays of 1920's. Leningrad, 1989.
Bulgakov M. A. P'esy 20-h godov. L., 1989.

2. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2: Белая гвардия: Гражданская война в России. СПб., 2002.

Bulgakov M. Collected works in 2 vols. Vol. 2: The white guard: The civil war in Russia. Saint Petersburg, 2002.

Bulgakov M.A. Sobr. soch.: V 2 t. T. 2: Belaja gvardija: Grazhdanskaja voina v Rossii. SPb., 2002.

3. *Булгаков М.А.* Театральный роман: романы, пьесы. М., 2010.

Bulgakov M. Black snow: novels, plays. Moscow, 2010.

Bulgakov M.A. Teatral'nyj roman: romany, p'esy. M., 2010.

4. *Смелянский А.М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

Smelyansky A. Mikhail Bulgakov in the Moscow Art Theatre. Moscow, 1989.

Smeljanskij A.M. Mihail Bulgakov v Hudozhestvennom teatre. M., 1989.

5. *Сокурова О.Б.* Большая проза и русский театр. СПб., 2004.

Sokurova O. The big read and Russian theatre. Saint Petersburg, 2004.

Sokurova O.B. Bol'shaja proza i russkij teatr. SPb., 2004.

6. *Сталин И.В.* Собрание сочинений: В 16 т. Т. 11. М., 1949.

Stalin I. Collected works in 16 vols. Vol. 11. Moscow, 1949.

Stalin I.V. Sobranie sochinenij: V 16 t. T. 11. M., 1949.

Данные об авторе:

Скорород Наталья Степановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ), доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). E-mail: naskorokhod@yandex.ru

Data about the author:

Skorokhod Natalya Stepanovna — PhD in history of art, associate professor, Dramaturgy and Film Studies Department, Saint Petersburg State Cinema & TV Institute, associate professor, Russian Theatre Department, Russian State Institute of Performing Arts, Sankt-Petersburg, Russia. E-mail: naskorokhod@yandex.ru

Д. А. Харькова

*Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С. Герасимова,
Москва, Россия*

**РОЛЬ КОСТЮМА В РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧ
РЕЖИССЕРА (НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ
А.А.ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЕВ»)**

Аннотация:

Статья посвящена роли костюма в кино в реализации творческих задач режиссера. Рассмотрена история развития костюма в кино до середины XX века, проанализированы костюмные решения (на примере картины А.А. Тарковского «Андрей Рублев»).

Ключевые слова: киноискусство, костюм в кино, работа художника по костюмам, фильмы А.А. Тарковского.

D. Kharkova

*Gerasimov Russian State University of Cinematography
Moscow, Russia*

**THE ROLE OF COSTUME DESIGN IN FILM
A. TARKOVSKY FILM “ANDREY RUBLEV”**

Abstract:

The article addresses the role of costume design in film as a way to express the director's vision. The work gives a historical overview of costume design in film (the first half of the XX century) along with a detailed explication of the purposes and aims of costume design along with the process of the garments' creation for “Andrey Rublev”, a film by A. Tarkovsky.

Key words: cinematography, costumes in movies, the work of a costume designer, films by A. Tarkovsky.

Экранный образ героя не мыслим вне диалогического взаимодействия актерского амплуа как внутреннего наполнения мира персонажа исполнителем роли и внешней оболочки этого образа, воплощения индивидуальности персонажа, которая представлена в его костюме. В этом плане костюм героя — одно

из самых универсальных средств в общей палитре пластических форм кинопроизведения. Костюм не менее важен в раскрытии и донесении художественного замысла автора, нежели атмосфера и среда действия. Сложность анализа проблем кино костюма заключена в том, что костюм одновременно и средство создания характера персонажа, и часть художественной среды.

По мнению многих режиссеров, костюм даже более важен, нежели декорация. Костюм может многое поведать о личности персонажа фильма, о его внутреннем состоянии, отразить развитие его характера, состояние мысли, смену чувств, выступая при этом, по замечанию киноведа В.А. Кузнецовой, «элементом стилевой целостности фильма и свидетелем его жанровой принадлежности» [2, с. 34].

Костюм в кино изначально представлял собой неотъемлемый элемент кинообраза. Развитие идеи фильма претворяется в развитие художественно-пластической драматургии, а форма костюма в кино становится одним из активных проводников авторского замысла. Эстетическое решение облика героев вступает в пространственно-живописное взаимодействие с образом мира в фильме, реализуя принципы художественной гармонии или конфликта.

В историческом аспекте костюмы экрана — близкие родственники театральных костюмов. В начале своего развития кино многое откровенно заимствовало у театра и живописи. «Фильмы начала века следовали мотивам народного творчества или создавались по произведениям русской классики. Изобразительно они часто воспроизводили сюжеты станковой живописи или же копировали композиционные приемы той или иной картины. Так, “Песнь про купца Калашникова” строилась по рисункам В. Васнецова. Фильмы с военными сценами нередко цитировали живопись Верещагина...», а в титрах фильма «Русская свадьба XVI столетия» так и было указано: «по историческим картинам К. Маковского» [1, с. 5]. В этих случаях фильм становился своеобразным повторением знаменитых полотен. Актеры были одеты соответственно — то есть подражая тем костюмам, которые в живописи были приняты в качестве исторических.

Однако в течение долгого времени киностудии не имели ни специалистов по костюмам, ни собственных коллекций специальной одежды для персонажей. Обязанность обеспечить достоверность

внешнего облика героя или второстепенного персонажа возлагалась на исполнителя роли. Л.В. Кулешов и А.А. Ханжонков отмечали, что исполнители ролей должны были сами заботиться о костюмах. Историческое платье и униформу приходилось брать в театральных мастерских напрокат, для сокращения расходов их брали только для исполнителей переднего плана, а на заднем армия или другие участники массовки действовали в современных костюмах.

Однако театральный грим и содержимое театральных костюмерных скоро перестали устраивать кинорежиссеров. Фотографическая природа кинематографа предъявляла и к гриму, и к костюму повышенные требования. Одежда героев должна была быть достоверной, реалистичной, жизненной, а помимо этого еще и обладать особой выразительностью. Сначала на съемочных площадках появились костюмеры, а затем и специальные художники, которые занимались внешним обликом персонажей. Приблизительный набор одежды со случайными отдельно взятыми выразительными деталями постепенно становился профессионально продуманным костюмом, где каждая деталь уже не была случайной. Костюм превращается в активное средство художественно-пластической выразительности, становится важным ее фактором.

Большую роль в развитии кинематографического костюма сыграли фильмы Е.В. Бауэра, который по первой профессии был театральным художником. Он тонко чувствовал состояние героя, и костюм в его картинах становился средством выражения всего богатства эмоциональных оттенков сюжета. Не случайно именно в его картинах получили популярность одни из самых красивых звезд дореволюционного немого кино — Вера Холодная и Вера Каралли. Обе они занимались танцами и балетом, их костюмы подчеркивали хрупкость и одновременно земную женственность, изящество движений и отражали характеры героинь — пылких, влюбчивых и верных.

В 1920-е годы в кино пришла целая плеяда художников, чья работа сделала кинообраз одновременно и более достоверным, и более условным. Язык кино достиг высокой степени развития. Костюмы и соответствовали историческому времени сюжета, и содержали в себе характеристики ситуации. Так, например, юбка Эдит из фильма Л.В. Кулешова «По закону» была сделана из куска пледа, который находился в хижине — яркая выразительная деталь, кото-

рая говорит и о бедности, и о желании героини казаться красивой, и о суровых условиях жизни на золотых приисках. А пластика героини, которая носит юбку, говорит и о желании нравиться, и о скромности, и о строгости характера. Подобные подходы характерны к проблеме кино костюма и в 1930-е, и в начале 1940-х годов.

Когда в 1930-е годы искусство зрительных образов обрело звук, многим казалось, что великое искусство свободы пластических метафор, поэтических обобщений, ассоциативного монтажа прекращает свое существование. Но звуковое кино стало новым рубежом поиска форм изобразительной выразительности как пластической конкретности фильма. Появляются новые приемы, совершенствуются уже имеющиеся формы выразительности.

В дальнейшем кинематограф еще вернется к опыту 1920-х годов, обретая новые ресурсы выразительности. По сути, будет начата новая страница мирового киноискусства. «Художественное мышление не стоит на месте, оно находится в постоянном развитии. Если оно остановится, то в искусстве останутся приемы — не как орудия мысли, а как ее рабы», — писал об этом В.Б. Шкловский [5, с. 25]. В процессе художественного осмысления, преобразовании правды жизни в правду искусства, кинематограф 1960-х годов развивал уже сложившиеся традиции, не просто используя старые приемы, но являя их в виде нового синтеза, придавая им более динамичную художественную форму.

К настоящему времени общепризнан факт: костюм — неотъемлемый элемент кинообраза. Это отражение многих факторов, которые необходимо учесть при создании образа отдельного героя, однако костюмное решение также является отображением образно-художественного мира фильма в целом. В то же время в каждом конкретном случае требования режиссера к костюму героя и работа художника по костюмам будут подчинены еще и неповторимым в своей индивидуальности художественным целям.

Рассмотрим роль костюма на примере фильма А.А. Тарковского «Андрей Рублев» (художником по костюмам на этом фильме была Л.Ю. Нови).

Вычленив и проанализировать работу одного из создателей фильма чрезвычайно трудно. Особенно в мастерски выполненном фильме, где синтез всех художественных компонентов произведения органичен.

Наша задача — дать анализ киностилистики А.А. Тарковского с точки зрения костюмных решений, применяемых в его фильмах; использования выразительных приемов, берущих основу в работе художника кино по костюмам и дающих новые импульсы к развитию стилистических направлений в отечественном и мировом киноискусстве.

Именно в это время в Голливуде были осуществлены десятки постановок на исторические темы с яркими, броскими, дорогими костюмами. Меха и парча, подлинные взятые напрокат бриллианты и знаменитые украшения, имитация современности под исторические фасоны. Проблема достоверности костюма стала проблемой зрелищности — как в американском, так и в европейском кино.

Но в то же время обращение к черно-белой стилистике — это другая сторона восприятия исторической темы. Это признак обращения к авторскому варианту восприятия мира.

«Страсти по Андрею» («Андрей Рублев») — грандиозная историческая фреска, многосюжетная, полифоническая, — ряд новелл, взаимосвязанных жизнеописанием Андрея Рублева. Единый герой, единые темы — но эта картина русского Средневековья настолько многообразна, что свести ее к простому пересказу новелл трудно, даже невозможно. Новеллы складываются в мозаику жизни Древней Руси времен Дмитрия Донского. Это исторический кинороман, героем которого стал монах, художник, иконописец, создавший один из самых гармоничных образов в истории русской церковной живописи — «Троицу».

Сам замысел такого кинополотна был уже невероятен и грандиозен.

Но если голливудский и европейский варианты стилистики исторических фильмов Тарковскому были решительно чужды, то и опыт великих предшественников отечественного его не привлекал. Что создавало историческое пространство в кино? Декорации и костюмы. Герои, язык, драматургия неизбежно будут нести на себе печать современности, иначе зрителю придется пробираться сквозь термины и подробности, которые ему неизвестны, а зачастую и просто недоступны. Этот путь и избрал А.А. Тарковский.

Пожалуй, «Андрей Рублев» — это единственный фильм режиссера, где костюмы так открыто и четко объединяются в ан-

самбль, где их индивидуальность так ненавязчиво и тонко подчинена общей стилистике, что у зрителя рождается ощущение реального присутствия в ином историческом времени. Движение камеры рождает ощущение со-бытия в этом мире, и достоверность костюмов становится одной из тех точек, где зритель перестает ощущать исторический сюжет фильма как дистанцию между собой и тканью киноповествования.

В первой новелле костюмы настолько естественны, что создается впечатление, что это и не костюмы вовсе. Словно машина времени, камера В.А. Юсова переносит нас в прошлое. Выделанные овчины, лапти, холстины с грубыми швами; да и сам летательный аппарат, словно из обрывков скроенный и сшитый, с остатками рыболовных сетей на подвеске. Чудо полета рождается из этой повседневности. Да и сам полет — над весенней грязью, над водой, над далекими бегущими людьми. Опускающийся шар словно дышит, трепыхаясь, понемногу теряя высоту и, наконец, падая на траву. Рождение образа времени, где мы не увидим ни романтики, ни красоты, ни переливов русских мехов, ни благородной игры тканевых фактур, ни световых контрастов.

Костюмы в этом фильме как подлинные — удобные, обношенные, в которых живыми образами времени предстают перед нами лапотные крестьяне, артельные мастеровые (которые могут заработать себе и на сапоги), пестрые татары, деловитые монахи — иноки, келари, настоятели, иконописцы. Художник по костюмам Л.Ю. Нови создала более 200 эскизов, буквально прорисовала все эти массы людей, которые будут населять экран. (Впоследствии режиссер будет жалеть о том, что костюмерные «Мосфильма», непригодные к хранению такого объема костюмов из натуральных материалов, не помогут сохранить все эти любовно созданные одеяния, при помощи которых можно было бы осуществить многие постановки.)

М.Н. Мерцалова, консультант по историческому костюму, помогла воссоздать «дивный лик народа-творца» — проявить те нити связей, которые протянулись между богатым историческим опытом создания одежды и миром, обычаями и традициями которого вплетались в искусство и архитектуру, порой выявляясь с самой неожиданной стороны. Снова важна была не столько достоверность, сколько создание точного образа-характеристики состояния мира и героев.

Русские мастера бережно относились к художественным традициям своего народа. «Уже три века существовало христианство на Руси, а строители Дмитровского собора во Владимире опоясывают стены каменной резьбой, как когда-то в языческом прошлом украшали полотенцами и тканями священную березку. Белый камень уподобился холсту, и на нем искусные камнесечцы наносят узор, близкий и деревянной резьбе, и вышивке. Узор этот заканчивается, как кружевом или бахромой, маленькими висящими орнаментированными арками. Привычные, складывавшиеся столетиями наивные приемы украшения языческого божества переносятся в архитектуру, художественно переосмысливаются и рождают новую красоту. Этот интересный процесс “прорастания” старого наследия в творениях людей поздних поколений свойствен многим видам искусства, но особенно он нагляден в архитектуре и costume» [3, с. 5]. Эти слова М.Н. Мерцаловой, возможно, послужили причиной и материалом рождения одной из сцен фильма «Андрей Рублев» — об ослепленных зодчих.

История расхожая, но то, что вкладывает в нее А.А. Тарковский, оказывается шире любой из возможных трактовок, воссоздана она на экране с любовью и тщанием — льняные рубахи камнерезов с прошивкой в чем-то, кажется, повторяют ажурные каменные узоры. Одеты мастера по тем временам достойно, одежды хоть и не новые, но хорошего сукна, не заношенные; они в сапогах (только подмастерья — в лапотках). Ведут себя с достоинством, все-таки при работе люд, не при земле, и не бродяги какие-нибудь — мастеровые. Через костюмы и пластику персонажей передана эта неторопливая гордость своим делом. Тем страшнее будут кадры с ослепленными мастерами, когда на светлые одеяния будет пролита кровь, а уверенные движения превратятся в кружение на месте, отчаянный поиск пути.

Не обращая на себя внимания, исподволь дивится Андрей Рублев этим людям, созидающим такую красоту, плетушим кружево из камня. И «закрытость» его одеяния в этих кадрах — не только свидетельство церковного отречения от мира, от контакта с ним, от власти над телом, но и свидетельство позиции наблюдения. Он смотрит на то, как (чьими руками) рождалась красота княжеских палат, выслушивает их слова о том, что камень, мол, плох, чем работа хороша, внемлет скромной гордости мастеров — а потом ста-

новится невольным свидетелем их ослепления. Но нет здесь ни мотива возможной мести, ни мрачного утверждения всемогущества власти, ни отчаяния. Отреченный от мира человек проходит через историю людских бед и терзаний, страдая душой, но не принимая мирских порывов что-то исправить в этом мире, навести справедливость, покарать виновных. Беды мира идут сквозь героя — однако его «бес-телесность» диктует ему позицию наблюдателя. Болит только сердце — не может Рублев оставаться равнодушным к тому, что видит. Потому вбирает в себя и призрачный мир колдовской ночи на Ивана Купала, и горечь предательства, и жгучую обиду измены — и нежданную вину выросшего ученика перед учителем, и белизну стен нерасписанного собора, и бесконечную красоту Русской земли.

Подрядник Андрея Рублева вроде бы всюду одинаков — но он то скрывает его в темноте, то оправдывает молчание, то делает его похожим на птицу с перебитыми крыльями. Форма и материал костюма помогали сделать героя А.О. Солоницына бесконечно разнообразным — и одновременно внутренне единым в некоторой духовной, скрытой основе.

Эскиз костюма главного героя был утвержден сразу. Но воплощений было несколько — Тарковский поначалу просил выполнить костюм из другой ткани, более фактурной, но впоследствии остановился на том варианте, который и знаком нам по фильму. Это полотно свободно драпируется, не стесняя пластики актера, в меру облегает, хорошо реагирует на ветер. Так, кадры бегущего Рублева, когда рукава подрядника похожи на крылья (явная аллюзия с первой новеллой фильма) подтверждают подход к созданию костюма, который определяет многозначность образа в целом.

А.А. Тарковский относится к режиссерам, пропускающим все детали образного решения, в том числе и костюм, сквозь собственное творческое видение. Он умел сделать свой замысел общим и направить поиск художника так, чтобы найденное им пластическое решение было единственно верным для режиссера. В таких случаях художник по костюмам получает очень четкие установки, что вводит работу в определенное русло, делает ее целенаправленной. Костюмное решение при этом отличается особой согласованностью с общим художественным замыслом фильма.

Камера В.А. Юсова создает особую пластику экранного изображения, которая влияет на работу художника по костюмам.

Мы вглядываемся в героев, и каждая деталь их костюмов, каждый шов, каждая складка материи говорят нам о многом.

В новелле «Скоморох» тот же подход к костюмам. Р.А. Быков появляется перед нами в рубахе, которая словно несет на себе отпечаток трудной и небогатой жизни скомороха. Но это еще и костюм для выступлений — малейшая деталь, мимика, пластика героя преобразуют его, дают свободу воображению зрителей. Тут же притулившись среди крестьян монахи в темных подрясниках. Темы свободолюбия, скованности условностями, предательства заявлены, в том числе и на уровне костюмных решений.

Нам очевидны огромные резервы изобразительной выразительности, которую использует и развивает в своем творчестве А.А. Тарковский.

В новелле «Феофан Грек» мы увидим интерьер нового храма, который расписывает Феофан. Он лежит на лавке, как у себя дома, его костюм одновременно и рабочий, и домашний — несколько полузаметных полос от краски на рубахе и овчинный тулуп.

В келье Кирилла нам бросятся в глаза сохнувшие штаны — намек на поиск, динамичность этого персонажа. Позже уход Кирилла из монастыря будет снят на фоне огромной поленницы березовых дров. Круглые спилы стволов с белой корой сложены стеной во дворе монастыря. Соотношение ровных стен храма и контрастной мозаики круглых белокорых бревен, белого снега и черных монашеских облачений будет подчеркивать драматическое напряжение сцены.

Фильм полон контрастов. Белый конь и белая одежда русского князя — черный конь и черная одежда хана. Разные войска на разных берегах реки — русские и татары. Нагота языческих обрядов и облаченность в бесполое одежды иноков. В последней новелле — «Колокол» — мы видим одежду героя как отражение внутреннего драматического контраста. Молодой Мастер колокольного литья, в драных штанах и сношенных лаптях, услышав, наконец, дивный звон отлитого колокола, истерично плачет и кричит от пережитого напряжения. Не было никакого секрета, переданного отцом, — для того, чтобы сотворить чудо, Мастеру не надо быть облаченным в символично белые или богатые одеяния.

Именно после этой сцены возникает в фильме цвет. Одеяния на иконах А. Рублева странным и непостижимым образом

воспринимаются как «ожившие» костюмы фильма. Так и только так и можно было изобразить этот мир.

Таким образом, костюмы становятся частью авторского мира фильмов А.А. Тарковского: ненавязчиво, без излишних ассоциативных связей, но органично, создавая у зрителя ощущения глобальной сопричастности этому художественному миру в целом.

Так киностилистика А.А. Тарковского с точки зрения костюмных решений, применяемых в его фильме «Андрей Рублев», становится новым импульсом развития стилистики исторических фильмов и авторского кинематографа.

Список литературы Reference

1. *Галаджева Г. Г.* Художники советского художественного кино // В/О «Союзинформкино» Госкино СССР. М., 1984.

Galadzheva G. The artists of the Soviet feature films. Moscow, 1984.

Galadzheva G. G. Hudozhniki sovetskogo hudozhestvennogo kino // В/О «Sojuzinformkino» Goskino SSSR. М., 1984.

2. *Кузнецова В.А.* Костюм на экране. Л., 1975.

Kuznetsova V. Costume on screen, Leningrad, 1975.

Kuznecova V.A. Kostjum na jekrane, L., 1975.

3. *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. М., 1988.

Mertsalova M. The poetics of the Russian costume. Moscow, 1988.

Mercalova M.N. Pojezija narodnogo kostjuma. М., 1988.

4. *Шкловский В.Б.* За сорок лет. М., 1965.

Shklovskiy V. For 40 years. Moscow, 1965

Shklovskij V.B. Za sorok let. М., 1965.

Данные об авторе:

Харькова Дина Алексеевна — аспирант Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова.

Data about the author:

Kharkova Dina Alekseevna — PhD student, Gerasimov Russian State University of Cinematography, Moscow, Russia

■ *varia*

О.Г. Тарасова

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

О ДРУГЕ Е.П. ВАЛУКИНЕ

Аннотация:

Материал посвящен Евгению Петровичу Валукину, который много лет заведовал кафедрой хореографии ГИТИСа, совмещая практическую деятельность педагога с научной работой.

Ключевые слова: Евгений Валукин, педагог, мужской классический танец, комплексный подход.

O.Tarasova

*Russian Institute of Theatre Art (GITIS)
Moscow, Russia*

ABOUT A FRIEND, EVGENY VALUKIN

Abstract:

The article is devoted to Evgeny Petrovich Valukin, who throughout the years combined academic work and practical teaching, being head of the Chair of Choreography at Russian Institute of Theatre Arts.

Key words: E.Valukin, pedagogue, classical male dance, complex approach.

Трудно говорить о друге, которого не стало.

Наше творческое сотрудничество началось в 1965 году, когда меня как балетмейстера пригласили в Московское хореографическое училище на постановку балета Е. Крылатова «Цветик-семицветик». Евгений Петрович¹ вел выпускной класс юношей, и его ученики стали основой школьного спектакля.

Уже тогда, в далекие годы, наши ведущие мастера А.М. Мессерер, Г.С. Уланова, Л.М. Лавровский почувствовали, уловили в Евгении Петровиче незаурядного педагога. По их рекомендации

¹ Евгений Петрович Валукин (19.08.1937, Москва—01.07.2016, Москва).

он неоднократно направлялся на педагогическую работу в различные страны: Канаду, Чили, Австралию, Турцию и другие. И полностью оправдал доверие, подняв профессионализм балета в этих странах на высокий мировой уровень и подготовив признанных мастеров.

Долговечная творческая дружба сложилась у Евгения Петровича с Японией, где он работал ежегодно до последних дней своей деятельности. В ГИТИСе он преподавал с 1968 года.

За многие годы Евгений Петрович создал свой метод ведения дисциплины «Мужской классический танец». Его метод складывался в контексте восприятия времени и новых тенденций, которые проникали в стилистику хореографического языка. Евгений Петрович особое внимание уделял прочтению музыкальных фраз — движения должны были выражать музыкальную интонацию. Таким образом «технология», которая прорабатывается в тренировочном классе, превращалась в танцевальную поэзию. Это достигалось, помимо музыкального созвучия, выразительностью рук, сложной координацией корпуса, взглядом, ракурсом головы, техникой ног и артистизмом в облике ученика. Принцип педагога Валукина — комплексный подход в обучении мужскому классическому танцу. При этом должны обязательно учитываться межпредметные связи — анатомия и физиология человека, педагогика и психология.

Очень жаль, что не фиксировали на пленку методологию Евгения Петровича, ее процесс развития, усовершенствование. Конечно, им были учтены заветы замечательного Учителя с большой буквы Николая Ивановича Тарасова, а также двадцатилетний стаж работы в Большом театре с различными хореографами и педагогами. Все эти познания, его личный практический опыт, одаренность, данная природой, сделали его настоящим мастером педагогики.

Николай Иванович Тарасов неоднократно подчеркивал, что его педагогические принципы — не догма, и они, соответственно, предполагают обновление. По его мнению, «единство системы отнюдь не должно сковывать педагогическую индивидуальность преподавателей... Она не устраняет необходимости того, чтобы каждый преподаватель танцевального искусства был и сам художник». Педагогом-художником стал и Евгений Пет-

рович. Он разработал *систему* воспитания и совершенствования исполнительского мастера классического танцовщика, превращал каждый урок в художественное целое, наполненное мыслью, одухотворенным чувством. Особое внимание уделялось построению композиции урока, ощущению пространства, атмосфере театральности происходящего.

На балетмейстерском факультете Евгений Петрович прошел школу от ассистента педагога до декана, а затем стал заведующим кафедрой хореографии, возглавил факультет.

Евгений Петрович работал при Р.В. Захарове, Л.М. Лавровском, Р.С. Стручковой, М.Т. Семеновой, А.А. Лапаури, сотрудничал с Е.С. Максимовой, В.В. Васильевым, Я.Д. Сехом, Н.Л. Семизоровой и многими другими. Он совмещал миссию педагога с научной деятельностью, написал ряд книг, пособий, программ.

Можно только сожалеть, что творческий и жизненный пути имеют свое завершение. Но школа Валукина жива. Его ученики будут следовать заветам учителя и развивать знания, полученные в стенах ГИТИСа.

Данные об авторе:

Тарасова Ольга Георгиевна — профессор кафедры хореографии ГИТИСа, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ. E-mail: kniga2@gitis.net

Data about the author:

Tarasova Olga Georgievna — professor, Choreography Department, Russian Institute of Theatre Art (GITIS) Moscow, Russia, Honored Artist of the Russian Federation. E-mail: kniga2@gitis.net

Редактор *С. Колесниченко*
Художник *О. Золотухина*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство «ГИТИС»
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 11.03.2017. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 12. Заказ

Адрес типографии

Отпечатано с предоставленных готовых файлов
в полиграфическом центре
ФГУП Издательство «Известия» УД П РФ
127254 Москва, ул. Добролюбова, д. 6
Телефон: (495) 650-38-80
<http://izv.ru>